

MATTHIAS WINNER

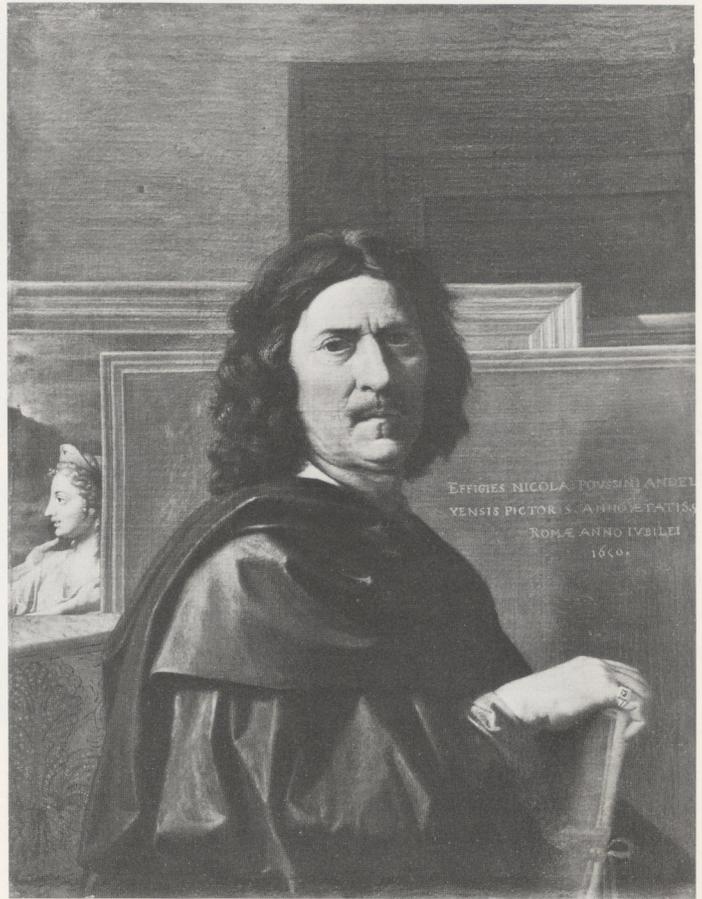
POUSSINS SELBSTBILDNIS IM LOUVRE
ALS KUNSTTHEORETISCHE ALLEGORIE

Über Poussins Selbstbildnis* im Louvre sind wir erstaunlich gut unterrichtet¹ (Abb. 1). Der Maler hat selbst auf die leere Leinwand neben seinem Porträt mit römischen Lettern folgende Worte geschrieben: EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDELYENSIS PICTORIS. ANNO AETATIS. 56 ROMAE ANNO IUBILEI 1650. Zu deutsch: Bildnis des Malers Poussin aus Andelys im 56. Jahr seines Lebens. Zu Rom, im Heiligen Jahr 1650. Für Paul Fréart de Chantelou, den Gönner und Freund im September 1649 bereits begonnen, wurde das Bild am

* Der Text dieses Beitrags entspricht fast unverändert einem Vortrag, den ich auf Einladung von Wolfgang Lotz an der Bibliotheca Hertziana 1974 gehalten habe. Bei der Zurichtung des Textes für den Druck ließ sich der Bildsinn noch präziser fassen. Die neuen Ergebnisse trug ich am 2. 6. 1981 am Kunsthistorischen Institut in Bonn vor. Sie werden in einer gesonderten Publikation erscheinen und hier nur wie folgt zusammengefaßt:

Das im Licht stehende Frauenprofil der Pittura hinter Poussin scheint an ihrem Kinn durch den abgespreizten Daumen einer Männerhand berührt. Die Maßeinheit Vitruvs für die Proportionen des Menschen ist die Gesichtslänge von der Kinnschuppe bis zum Scheitellansatz. Die Gesichtslänge unterteilt sich idealerweise in drei gleichlange Abschnitte, deren Modulus meist als Nasenlänge angenommen wurde. Nur der von Poussin vielfach benutzte Perspektivtraktat des Daniele Barbaro unterteilt die Gesichtslänge nach dem Modulus der Daumenlänge dreifach. Im französischen Sprachraum wurde üblicherweise nach der Maßeinheit einer Daumenbreite (pouce) gemessen. Ein Bildnis Poussins in Dresden von einem Unbekannten mit dem Datum 1640 zeigt den Meister im Profil so, daß sein eigener Daumen (pouce) die erste Silbe des Namens Pous-sin verbildlicht und daneben die ersten drei Buchstaben einer geschriebenen Zeile die zweite Namensehälfte SIN an das Bild des Daumens anfügen. Somit läßt sich der Sinn des Daumens am Kinn der Pittura als ein Bilderrätsel (rebus) von Poussins Namen erklären. Der Daumen ist gleichzeitig Modulus der idealen Proportionen von Poussin selbst.

¹ Die Literatur bis 1966 führt ANTHONY BLUNT umfassend auf (in: *A Critical Catalogue*, London-Phaidon 1966, 8 Nr. 2, s. Abkürzungsverzeichnis). Obgleich Georg Kauffmanns Deutung von Poussins Selbstbildnis manche Kritik erfahren hat, bleibt sie bis heute eine höchst anregende Interpretation (Kauffmann, *Poussin-Studien*, 82 ff.); eine gut abgewogene Kritik der älteren Deutungsversuche findet sich jetzt bei Donald Posner (in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, vol. II, 200 ff., s. Abkürzungsverzeichnis). Brauchbare Farbabbildung bei R. ROLI (*Poussin; I Maestri del Colore* Nr. 152, Mailand 1966, Abb. XVI) und bei J. THUILLIER (*L'opera completa di Poussin*, Mailand 1974, Tafel I, Nr. 170); D. WILD (*Nicolas Poussin*, Zürich 1980, Bd. I, S. 147, Bd. II, Kat. 161) lehnt jede über Bellori hinausgehende Deutung ab.

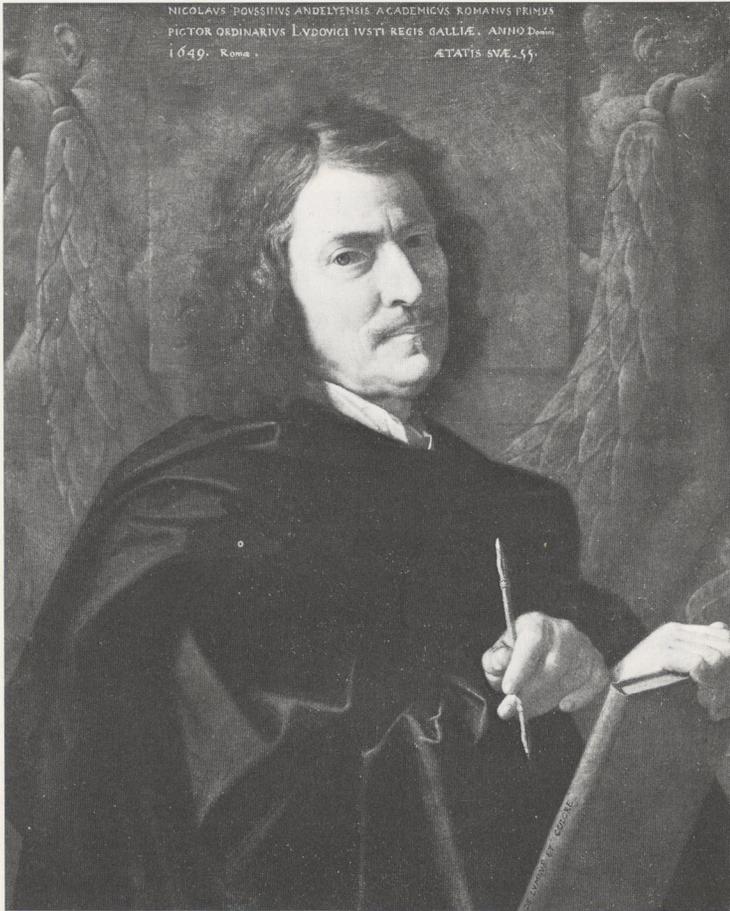


1. N. Poussin, Selbstbildnis 1650, Paris, Louvre

16. Juli 1650 nach Paris geschickt². Die erhaltene Korrespondenz zwischen Chantelou und Poussin während der Arbeit zeugt von der engen Freundschaft zwischen den beiden; sie bestätigt Poussins Abneigung gegen das Porträtmalen, selbst wenn es sich wie hier um ein Selbstbildnis handelt³. Aber obwohl zunächst an einen anderen Porträtisten gedacht war, glaubte sich Poussin für den Freund dieser Bildnisaufgabe selbst unterziehen zu müs-

² Vgl. CH. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911, Brief Nr. 174 vom 19. September 1649 an Chantelou; ebenda „Correspondance“ Brief Nr. 182 vom 19. Juni 1650, worin die Sendung des Bildes angekündigt wird.

³ *Correspondance*, Brief Nr. 179 vom 13. März 1650 an Chantelou: ... Je confesse ingénument que je suis paresseux à faire cet ouvrage auquel je n'ai pas grand plaisir et peu d'habitude, car il y a vingt-huit ans que je n'ai fait aucuns portraits ... Vgl. auch Anm. 6.



2. N. Poussin, Selbstbildnis 1649, Berlin, Staatl. Museen, Gemäldegalerie



3. N. Poussin, Selbstbildnis 1649, gestochen von J. Pesne

sen⁴. Eine erste Fassung des Selbstbildnisses schloß Poussin bereits vor dem 20. Juni 1649 ab; im Juni 1650 wurde das erste Bild dem Bankier Pointel, einem anderen Mäzen, der um ein Selbstbildnis gebeten hatte, nach Paris geschickt⁵. Heute befindet sich dieses Gemälde in Berlin auf der Museumsinsel (Abb. 2 und 3). Aus Poussins Briefen geht hervor, daß er selbst diese Fassung weniger schätzte und erst beim zweiten Selbstbildnis, heute im Louvre, dem Freunde Chantelou glaubte genügen zu können⁶. Was zeigt die Pariser Fassung (Abb. 1)?

4 Correspondance, Brief Nr. 147 vom 7. April 1647 an Chantelou: ... il ni a maintenant personne à Rome qui face bien un portraict ce qui sera cause que je ne vous enuoyerei pas si tost celuy que vous désirés. Wenn in den anschließenden Briefen Poussin von seinem Porträt schreibt, so klärt er erst nach Abschluß des ersten Bildes am 20. Juni 1649 (siehe Anm. 5) seinen Freund auf, daß er noch ein zweites machen wolle.

5 Correspondance, Brief Nr. 172 vom 20. Juni 1649 an Chantelou: ... J'ai fet l'un de mes portraits et bientost je commencerai l'autre. Je vous enuoyerei celuy qui réussira le mieux. Vgl. Blunt, Crit. Cat. Nr. 1.

6 Correspondance, Brief Nr. 172 vom 20. Juni 1649 und Brief Nr. 181 vom 29. Mai 1650 an Chantelou: Monsieur Pointel aura celui que je lui ai promis en même temps duquel vous n'aurés

Auf einem rötlichen, brokatbespannten Sessel sitzt in halber Figur Poussin. Er stützt die rechte Hand auf eine geschnürte Zeichenmappe. Am kleinen Finger trägt er einen Diamantring. Bohrenden Auges mustert er den Betrachter, indem er den Kopf über seine rechte Schulter voll aus dem Bild herauswendet. Die Brauen scheinen ernst zusammengezogen. Das Gesicht ist nur unmerklich gegen die Vertikalachse des Bildes winklig verschoben. Ein dunkler, indigofarbener Mantel umhüllt den Maler.

point de jalousie car j'ai observé la promesse que je vous ai faite aiant choisi le meilleur et le plus ressemblant pour vous, vous en voirés la différence vous même. Je prétends que ce portraict vous doit être un signe de la servitu que je vous ai voué, d'autant que pour personne vivante je ne ferois ce que j'ai fait pour vous en cette manière.

Ebenso Brief Nr. 182 an Chantelou vom 19. Juni 1650: ... mais je m'assure de vous avoir tenu la promesse que je vous ai faite car celui que je vous dédis est le meilleur et très bien ressemblant. Gerade aber aus diesem Passus geht nicht hervor, daß in dem Bilde Anspielungen auf die Freundschaft des Künstlers zu Chantelou enthalten sein könnten, die das Gemälde für Pointel eben nicht auszeichnen! Vielmehr empfiehlt Poussin sein Bild Chantelou, weil es das Ähnlichere sei. Vollständige Lit. zum Berliner Porträt bei Blunt, Crit. Cat. Nr. 1.

Vier gerahmte Leinwände hinterfangen seine Gestalt. Drei goldene Rahmenprofile sind uns zugewandt. Der hinterste Rahmen lehnt sich mit seiner Stirnseite zur Wand, so daß nur seine dunkle Rückseite und der Keilrahmen sichtbar sind. Dieser Rahmen mit seiner Leinwand wurde oft als Tür mißverstanden.

Der zweite Rahmen links gibt den kleinen Ausschnitt eines anscheinend abgeschlossenen Bildes frei. Man erblickt Schulter und Kopf einer jungen Frau im Profil, die die Arme wie grüßend ausgestreckt hält. Ihr Haupt ziert ein Diadem mit einem aufgemalten Auge. Zwei braune Männerarme berühren sie wie umarmend in Schulterhöhe. Bellori, Poussins erster Biograph im 17. Jahrhundert, überliefert, daß diese Frauengestalt mit dem Augen-Diadem die Malerei (*pittura*) darstellen solle⁷. Die umarmenden Männerarme beinhalten laut Bellori die Liebe zur Malerei, „*l'amore di essa pittura*“ und die „*amicizia*“, Freundschaft, der das Bildnis gewidmet ist. So hätte Poussin seinen Gönner gelobt und seine Zuneigung zum Herrn von Chantelou ausgedrückt, der ihn für seine edle Begabung stets gefördert hätte.

Georg Kauffmann hat jüngst versucht, den Diamantenring an Poussins rechtem kleinen Finger, der so betont aufblitzt, sinnbildhaft zu interpretieren, da man von Bellori wüßte, daß Poussin einen Siegelring wegen seines Sinngehaltes wirklich getragen hatte⁸. Jedoch berichtet

Bellori in Poussins Besitz nichts von einem Diamantring, der männliche Tugenden wie „Ausdauer“, „Standhaftigkeit“ und „Unbeugsamkeit“, „vortreffliches Ansehen“ (*splendor*), „Berühmtheit“ (*claritas*), ja sogar „stoische Lebensführung“ nach dem Verständnis der Emblemliteratur bedeuten könnte⁹. A. Blunt meint deshalb weitergehend, den Ring als Sinnbild stoischer „*Constantia*“, Standhaftigkeit in der Freundschaft, erläutern zu können¹⁰. Freundschaft, „*amicitia*“, sei auch unter diesem Blickwinkel der Sinn des Gemäldefragments hinter dem Meister.

Belloris Interpretation der Umarmungsgeste zwischen der Malerei und zwei männlichen Armen hat viel für sich und stützt sich gewiß auf eine glaubhafte Tradition. Allein, die Schwierigkeit bleibt bestehen, daß ein Auge auf einem Diadem nicht zu den üblichen Attributen einer Allegorie der Malerei im 17. Jahrhundert gehört. Vielmehr konnte Donald Posner kürzlich nachweisen, daß dieses Attribut eher zu einer Allegorie der *Prospettiva* und *Providentia* gehört, wobei das Attribut einer *Prospettiva* im 17. Jahrhundert ebenso das einer *Pittura* sein mag¹¹. Deshalb meine ich, es müßte Poussins Selbstbildnis noch einmal in Hinsicht auf die Bildtradition befragt werden, um neue Hinweise zu seiner Deutung zu finden.

ZUR BILDTRADITION VON POUSSINS SELBSTPORTRÄT

Es wurde stets gesehen, daß das Louvre-Bild eine merkwürdige Zwischenstufe etwa der Gattungen eines Malerbildnisses und einer Atelierdarstellung einnimmt. Der Maler trägt als Attribut sein Skizzenbuch; er hält aber nicht mehr den Zeichenstift wie auf der früheren Berliner Fassung. Vergleicht man beispielsweise Annibale Carraccis Berliner Rötelseichnung eines Malers vor der Staffelei mit dem Poussin vor den gerahmten Leinwänden, so verbindet beide Darstellungen recht wenig außer der Tatsache, daß beide Maler vor ihren Leinwänden sitzen (Abb. 4)¹². Die Zeichnung bringt einen Maler, der konzentriert mit Pinsel und Malstock an seinem Bilde arbeitet; auf seinem Schoß liegt ein Skizzenbuch, aus dem

7 *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni scritte da Gio. Pietro Bellori*, Rom 1672. Der Text Belloris wird hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe von E. Borea mit Einführung von G. Previtali, Turin 1976, 455. „L'anno 1650 colori egli di sua mano il proprio ritratto, che mandò in Francia il Signor di Chantelou, da cui habbiamo cavato quello, che qui avanti si vede impresso. (Stich nach dem Selbstbildnis ist Belloris Poussin-Vita vorangestellt). Ma nella tavola del nome leggesi nell'originale EFFIGIES NICOLAI POUSSINI ANDELIENSIS PICTORIS ANNO AETATIS LVI. ROMAE ANNO IUBILEI MDCL. Dietro nell'altra tavola contraria è figurata la testa di una donna in profilo con un'occhio sopra la fronte nel didema: questa è la Pittura; e v'appariscono due mani che l'abbracciano, cioè l'amore di essa pittura, e l'amicitia, à cui è dedicato il ritratto. Così egli esprese le lodi e l'affetto verso quel Signore, che sempre lo favorì per la sua nobile inclinatione.“

8 Vgl. Kauffmann, Poussin-Studien 88 ff.; Kauffmann gebührt das Verdienst, erstmals auf die Diamantform des Ringes hingewiesen und sie für seine Interpretation genutzt zu haben. Poussin hatte nach seiner Pariser Reise sich einen Siegelring schneiden lassen, über den Bellori, *Vite* 455 berichtet: „E se bene egli prese risoluzione di andarvi, contuttociò rassomigliava questo prospero corso ad una navigazione incerta. Giunto in Parigi esplicò questo suo concetto nel sigillo del proprio anello, fattavi scolpire la figura della Confidenza con li capelli sparsi, che con ambedue le mani, tiene una nave con lettera „CONFIDENTIA N.P.“: Confidenza di Nicolò Pussino; e tale vien descritta dal Cartari. Blunt, Poussin, 174, Pl. 148. Die Ikonographie von Poussins Siegelring entstammt der „*Confidentia*“ Ripas. Bei Cartari hat sie Blunt vergeblich gesucht.“

9 Kauffmann, Poussin-Studien, 90.

10 Blunt, Poussin 266.

11 Posner, 202.

12 Die Zeichnung von Annibale Carracci (Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Kdz. 26364) muß in die achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts datiert werden. Vgl. M. WINNER in: Kat. „Vom späten Mittelalter bis zu J.L. David. Neuerworbene und neubestimmte Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett“ 1973, Nr. 126 mit Abb.



4. A. Carracci, *Maler vor Staffelei*, Rötel, Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett

er seine Formen schöpft. Im Hintergrund steht ein Farbenreiber. Daß der Maler nach dem Skizzenbuch schaute, um zu malen, geht aus dem ursprünglich gesenkten Augenlid hervor. Erst durch einen nachträglichen Röteltupfer auf dem Auge wurde der Blick zur Leinwand gerichtet. Doch ist die Neigung des zum Skizzenbuch gesenkten Hauptes beibehalten. Dadurch erhält dieser unbekannte Maler den Ausdruck hoher Aufmerksamkeit. Wie ein Handwerker arbeitet er mit aufgekrempeelten Ärmeln.

Nicht so Poussin, bei dem die Tätigkeit der Hände ganz ruht, obgleich auch er die Zeichenmappe so vor die leere Leinwand hält, als hätten beide Gegenstände etwas miteinander zu tun. Doch würde ja allein der kunstvoll drapierte Mantel eine Handtätigkeit ausschließen, ganz abgesehen davon, daß weder Stift noch Pinsel als Instrumente der Malerei auftauchen. Poussins Berliner Selbstporträt hingegen bringt in seiner linken Hand den Zeichenstift, so wie er bei Künstlerbildnissen seit langem

vertraut war¹³. Beispielsweise hatte ja ein deutscher Holzschnneider in Venedig, namens Giovanni Britto, schon um 1550 ein Porträt Tizians geschnitten; wahrscheinlich sogar nach einem Selbstbildnis Tizians, der sich mit Zeichenstift und Zeichenplatte in Halbfigur darstellt (Abb. 5)¹⁴. Es scheint nicht ausgeschlossen, daß Poussin vom Motiv der sich auf die Zeichenplatte aufstützenden Hand Tizians oder der davon abhängigen Traditionskette späterer Künstlerporträts angeregt wurde. Dennoch bietet sich auch im Vergleich hierzu Poussin in dem Pariser Porträt feierlich gesammelt dar, während Tizian trotz seiner reichen Tracht sich nicht scheut, den Zeichenstift tätig anzusetzen.

Deutlicher scheint aber noch eine andere Quelle hinter Poussins Porträt zu stecken. Ein Malerbildnis wurde von Marc Anton um 1520 in Rom gestochen (Abb. 6). Es galt seit jeher als sicheres Bildnis Raffaels, obgleich dies durch keine Beischrift dokumentiert ist¹⁵. Raffael hat sich auf einer Stufe sitzend niedergekauert. Links hinter ihm Farbtöpfe und Palette, rechts hinter ihm auf der gleichen zweiten Stufe eine leere Tafel, die künftige Malfläche, Holz oder Leinwand. Raffael hat sich tief in seinen Mantel gehüllt; ein Barett auf dem gelockten, mittelgescheitelten Haar, blicken seine Augen unbestimmt vor sich hin. Mit diesem Malerbildnis verbindet sich Poussins Selbstporträt im Louvre zunächst einmal motivisch durch die

13 Die rechte Hand stützt sich auf ein Buch mit der Aufschrift DE LUMINE ET COLORE. A. Blunt (Poussin, 265, Anm. 18) bemängelt mit Recht, daß bis heute keine einleuchtende Interpretation dieser Aufschrift gefunden wurde. Unbeachtet blieb bisher anscheinend auch Goethes irrige Annahme, daß Athanasius Kirchers Schrift „Ars magna lucis et umbrae von 1646 mit Poussins Selbstbildnis zusammenhänge. Vgl. Materialien zur Geschichte der Farbenlehre; Goethes Werke, ed. Goedeke, Stuttgart Cotta Bd. 35, S. 102 „Wir besitzen ein Bildnis von Nikolas Poussin, nach seinem Ableben gestochen von Albert Clouet; er hält ein Buch im Arm, auf dessen Rücken oder Schnitt geschrieben steht: de Lum. et Umbr. Dies kann kein anderes sein als Pater Kirchers Werk. Poussin lebte von 1594–1665; wie wert muß ihm, einem gebornen und höchst gebildeten Künstler ein solches Buch im fünfzigsten Jahre geworden sein“; Goethe ließ sich durch das falsche Zitat des Stechers in Belloris Viten zu falschen Schlußfolgerungen verleiten. Was jedoch von der Kunstgeschichte bis heute nicht geleistet wurde, ist der Vergleich des farbtheoretischen Vokabulars der Malerwerkstätten im 17. Jahrhundert mit der damaligen regen optischen Wissenschaft und ihren Farbtheorien vor Newton. Jüngst hat selbst E. Cropper in ihrem erhellenden Aufsatz „Poussin and Leonardo“ 370 wieder die Aufschrift auf Belloris Frontispiz zur Poussin-Vita falsch gelesen als „Lumen et Colore“ obgleich deutlich dort steht „LUMEN ET UMBRA“, wodurch Goethes Irrtum verständlich bleibt.

14 Jüngste Diskussion des Holzschnittes bei P. DREYER, *Tizian und sein Kreis, 50 venezianische Holzschnitte aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin o. I. Kat. Nr. 16 mit Abb.

15 Vgl. H. WAGNER, *Raffael im Bildnis*, Bern 1969, S. 87, Abb. 60.



5. Giovanni Britto, *Bildnis Tizian*, Holzschnitt

leere Malfläche jeweils hinter den Künstlern. Man sollte darauf achten, daß die leere Leinwand bei Poussin anders als die Malfläche Raffaels bereits gerahmt erscheint. Wie Poussin wird auch Raffael flankiert von leerer Bildfläche und Schattenbild. Darüber hinaus aber hat Poussin seinen Mantel wie Raffael togenähnlich um sich geschlagen. Es ist denkbar, daß Poussin mit dieser Draperie auf sein großes Vorbild Raffael anspielen wollte. Solche Trachteneigentümlichkeit ist wie ein Zitat zu verstehen. Und gerade Poussins frühere Selbstbildnis-Fassung in Berlin wiederholt auf ihre Weise den Faltenwurf Raffaels fast noch ähnlicher als die spätere Version im Louvre, die jedoch gerade in der Strenge ihres Hintergrundes auch einen Zusammenhang mit Marc Antons Stich verrät. Erinnern wir uns an Poussins Begleitschreiben an Chantelou, als er das Bild von Rom abschickte¹⁶: „Der Platz, den Sie meinem Bildnis in ihrem Hause geben wollen, stürzt mich in noch größere Schuld ihnen gegenüber. Es wird dort ebenso würdig hängen, als wäre es das Bildnis Vergils im Mu-

16 Correspondance Brief Nr. 183 vom 3. Juli 1650 an Chantelou: La place que vous voulés donner à mon portrait en votre maison augmente mes dettes de beaucoup. Il y sera aussi dignement comme fût celui de Virgille au musée d'Augustes.



6. Marc Anton Raimondi, *Bildnis Raffael*, Kupferstich

seum des Augustus. Für mich wird es genau so ruhmvoll sein, als wenn es bei den Großherzögen der Toskana hinge, zusammen mit den Selbstbildnissen von Leonardo, Michelangelo und Raffael. J'en seroi aussi glorieux comme s'il étoit chés les Ducs de Toscane avec ceux de Léonard, Michel l'Ange et Raphael.“ Es ist bezeichnend, daß Poussin gerade der Name Raffaels in die Feder fließt, neben dessen Bildnis er das seine im Geiste stellt.

Begegnet man doch auch den gemalten Zitaten nach Raffael in Poussins Bildern auf Schritt und Tritt. Dem Urbinaten huldigt wohl Poussins Selbstbildnis. Sich zu kleiden wie der verehrte Meister, sagt anschaulich etwas über den Gedanken der Nachfolge, imitatio, aus. Und in der Tat hat Bellori als gebildeter Zeitgenosse den Stil Poussins als eine selbstgewollte Abhängigkeit von der Antike und von Raffael beschrieben¹⁷. Aber die mehr ver-

17 Bellori, Vite 423 ... nel modo d'istoriare, e di esprimere, parve egli educato nella scuola di Raffaello, da cui certamente bibbe il latte, e la vita dell'arte. Vorher war die Rede davon, daß er die „più rare stampe di Raffaele, e di Giulio Romano“ in seiner Ausbildungszeit mit Eifer nachgeahmt hätte. S. 452 Circa la maniera di questo Artefice, si può dire che egli si proponesse uno studio dipendente dall'antico e da Raffaele, come haveva principato da giovine in Parigi.



7. A. van Dyck, Bildnis Simon Vouet, gestochen von R. v. Vorst

traulich-intime Haltung Raffaels ist bei Poussin einer hoheitsvolleren Gestik gewichen, die auch durch die vornehme Sessellehne gestützt wird¹⁸. Das venezianische Halbfigurenbildnis in seitlicher Haltung mit dem bildauswärts gewendeten Kopf des Dargestellten begründet seit dem frühen Cinquecento eine für ganz Europa verbindliche Tradition. Auch das Bildnis des französischen Hofmalers Simon Vouet, das van Dyck in seine gestochene

18 Halbfigurenbildnisse mit einer Sessellehne als formverfestigendes Element tauchen im 17. Jahrhundert häufig auf. Etwa auch Rembrandts Radierung des Cornelis Anso von 1641 (B. 271) folgt diesem gebräuchlichen Typ, obgleich man festhalten muß, daß etwa das Bücherstilleben beim Anso zusammenhängt mit Dürers Erasmus-Stich von 1526 (B. 107). Die klare Bildaufteilung ist auch bei Poussin eher der Bildnistradition Venedigs des frühen 16. Jahrhunderts als der zeitgenössischen Bildnisauffassung verpflichtet. Vgl. etwa das Tizian zugeschriebene Herrenporträt in Washington bei H. TIETZE, *Tizian*, London 1950, Abb. 2; vgl. besonders das als Selbstbildnis angesprochene Herrenporträt von Domenico Capriolo, Abb. 15, in: *Die Eremitage, zusammengestellt von ASWARISTSCH, KOSAREWA, KUSNEZOW*, Leningrad 1977.

Ikongraphie aufgenommen hat, ist dieser Tradition verpflichtet¹⁹ (Abb. 7). Daß Poussin sich seinem Vorgänger und Konkurrenten als Peintre du Roi in verwandter Haltung gegenüberstellen wollte, wurde mit Recht vermutet. Vouet stützt seine Hand auf einen Traktat mit dem Titel „TRATTATO DELLA NOBILTA' DELL(A) PITTURA“. Poussins Skizzenbücher dienen aber nicht allein zur Stütze einer edlen Pose, die den vornehmen Rang des Dargestellten verdeutlichen sollte. Daß Poussin im Louvre-Bildnis sitzt, genügt als Zeugnis seiner sozialen Stellung. Poussin hielt vielmehr sein Skizzenbuch wie ein Gesetzgeber, etwa wie Moses seine Gesetzestafeln halten könnte, bemerkte einmal ein Interpret des Louvre-Bildnisses²⁰.

Und tatsächlich hat einmal der Gründer der römischen Lukas-Akademie, Federico Zuccari, für einen Zyklus zu Ehren seines verstorbenen Bruders Taddeo den großen Michelangelo um 1600 in der Pose eines Gesetzgebers gezeichnet²¹ (Abb. 8). In der Haltung seines steinernen Moses vom Juliusgrab zeigt sich Michelangelo, der „uomo universale“ der Rinascità, der laut Vasari die Künste wieder zu ihrer Vollendung geführt hätte. Wie Moses seine Gesetzestafeln hält, greift dieser Michelangelo-Moses Skizzenbuch und Skizzenblatt. Solche Geste verbindet ihn locker motivisch mit Poussins Selbstbildnis im Louvre. In die vier Medaillons, die sich um den Michelangelo-Moses gruppieren, fügte Zuccari Künste-Allegorien ein. Oben mit Richtscheit, Winkelmaß und Senkblei die weibliche Gestalt der Architektur. Links, vor der Staffelei malend, die Personifikation der Malerei, rechts mit Meißel und Schlegel bei der Arbeit, die Skulptur. Die Fackelträgerin im Medaillon zu Füßen Michelangelos die Poesie, in der der Meister ja wie bei den drei erstgenannten Künsten Unsterbliches geleistet hatte. Am Sockel der Michelangelo-Statue sind die Werkzeuge seiner Künste versammelt: Schlegel, Meißel, Drillbohrer, Senkblei, Zirkel, Pinsel und Stifte. So erscheint Michelangelo als Gesetzgeber für die drei bildenden Künste, oder wie Zuccari damals gesagt hätte, für die drei „Arti del disegno“, die zeichnenden Künste²².

19 Beide Porträts stellte typologisch zuerst Kauffmann, *Poussin-Studien* 87 zusammen. Vgl. zu van Dyck auch M. MAUQUOY-HENDRICKX, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck*, Brüssel 1956, Nr. 74.

20 Kauffmann, *Poussin-Studien* 85.

21 Florenz, Uffizien 11023 F; leider nur eine Kopie eines Originals, das Mariette 1735 noch gesehen hat. Vgl. zuletzt D. HEIKAMP, *Vicende di Federico Zuccari*, in: *Rivista d'Arte* XXXII, 1957, 201 und 213, Anm. 103, Abb. 24.

22 Zuccaris Auffassung von Michelangelo konnte sich bereits auf Vasari berufen; vgl. Vasari Mil, VIII, 292 ff.



8. nach F. Zuccari, Michelangelo als Moses, Feder lav., Florenz, Gab. dei disegni Uff. 11023 F.

GEMALTE ALLEGORIEN DES DISEGNO

Deshalb ist bemerkenswert, daß Michelangelo in der Hand nur Zeichenmappe und Zeichenblatt hält, eben die Attribute der Zeichnung, des Disegno²³. Solche Interpretation läßt sich stützen durch die berühmten Fresken Zuc-

23 Im Folgenden soll die Entwicklung der gemalten Disegno-Allegorien skizziert sein. Dazu gibt es eine umfangreiche Literatur. Zur Begriffsgeschichte bleibt weiterhin grundlegend Panofsky, *Idea*. Die beste Darstellung der Entwicklung vom Begriff zur bildlichen Allegorie lieferte Kemp, *Disegno* 1974. Dadurch wurde streckenweise korrigiert das Kapitel „Pictura und Disegno“ in *Winner, Quellen*, 41–64, und *Winner, Kunsttheorie*, die für den folgenden Gedankengang grundlegend bleiben. Im

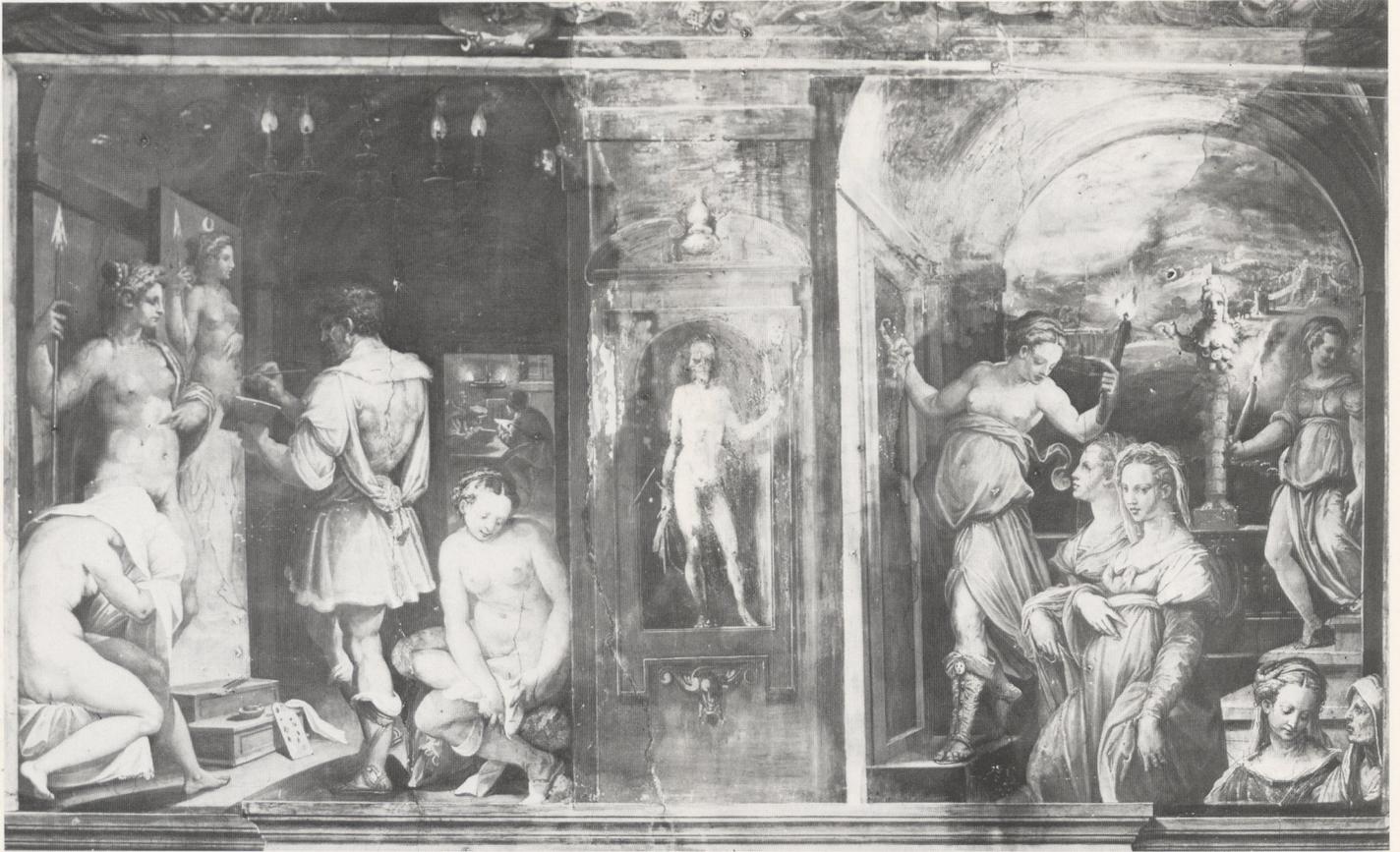


9. F. Zuccari, Deckenfresko Sala del Disegno, Rom, Palazzo Zuccari

caris in seinem eigenen Haus in Rom²⁴. Nach 1600 hat Zuccari den Hauptraum seines Hauses ausgemalt. Im Mittelfeld der Decke zwischen den drei Künsten, die durch ihre Attribute als Malerei, Skulptur und Architektur erläutert sind, sitzt ein bärtiger alter Mann, mit Szepter, Skizzenbuch und Richtscheit ausgerüstet (Abb.9). Dieser Mann wird laut lateinischer Schrifttafel zu seinen Füßen als Licht des Verstandes, *lux intellectus*, und als Leben aller Handlungen, *vita operationum* bezeichnet²⁴. Man weiß, daß Zuccari in Vorträgen vor der Lukasakademie und in seinen Schriften den Begriff „Disegno“, zu deutsch „Zeichnung“ als Licht des Verstandes umschrie-

Resumé meines Vortrags (Poussins Selbstbildnis) vom 23. 11. 1973 vor der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin habe ich Poussins Selbstbildnis als Disegno-Allegorie erstmalig interpretiert. Zuccaris gemalte Disegno-Allegorie wurde umfassend behandelt von Herrmann-Fiore, *Fresken Zuccaris*, 72–90.

24 Zur Sala del Disegno siehe auch Körte, *Palazzo Zuccari*. Wichtiger aber die berichtigen Zusätze und die Ausführungen zur Lichtsymbolik von Zuccaris Disegno-Begriff bei Herrmann-Fiore, *Fresken Zuccaris*, 78–80, Anm. 183, Skizze des Deckenschemas, S. 73.



10. G. Vasari, *Apelles malt Diana*, Fresko, Florenz, Casa Vasari

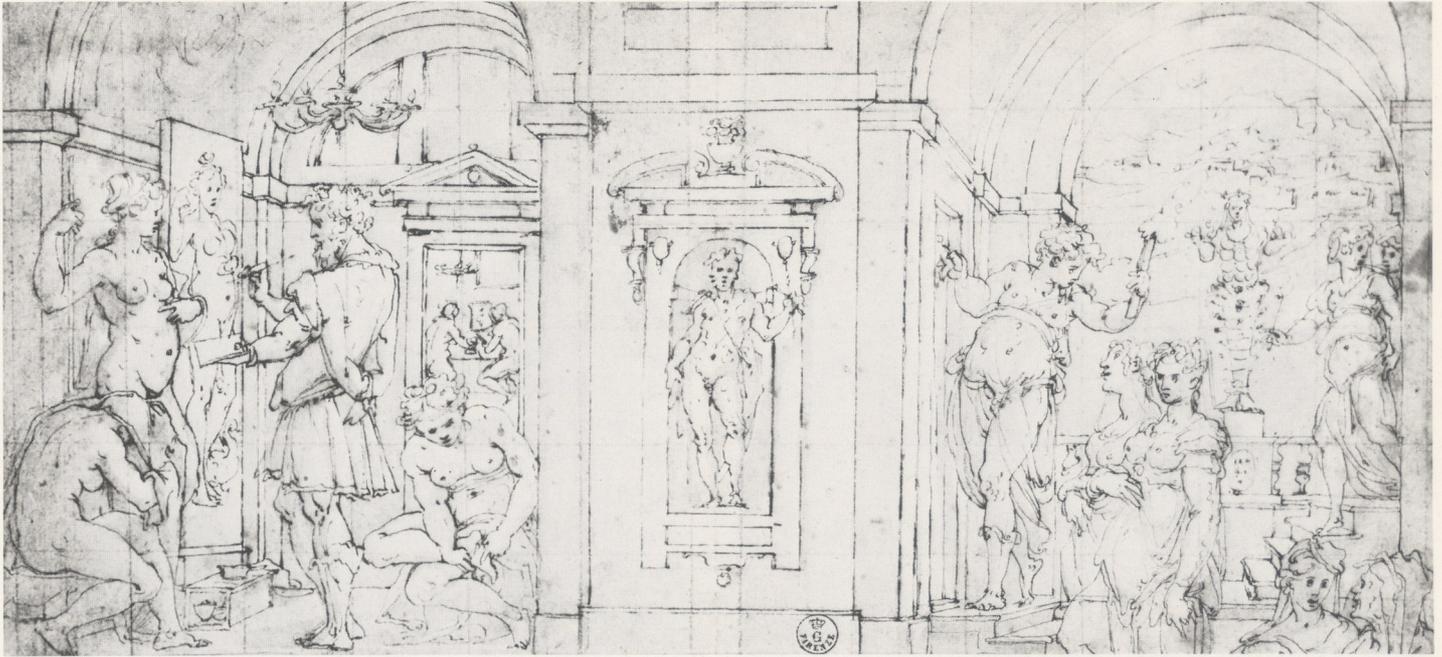
ben hat. Die Zeichnung ist bekanntlich im Italienischen maskulin „Il disegno“. Übersetzt man „disegno“ mit Zeichnung, so ist der italienische Begriffsinhalt nicht voll ausgeschöpft; denn „Disegno“ bedeutet ja gleichzeitig soviel wie Plan, Entwurf oder sogar Vorstellung. Das Wort konnte seit Vasari in Italien synonym mit Idee verwandt werden. Wegen seiner Vieldeutigkeit wurde „Disegno“ zum Zentralbegriff der italienischen Kunsttheorie im Cinquecento. Hier im Deckenbild Zuccaris wird disegno dargestellt als Vater von Malerei, Skulptur und Architektur, als Vater dreier Töchter, die aus seiner Zeugungskraft entsprungen sind. Die wie olympische Ringe hinter seinem Kopf verschlungenen drei Kränze bildeten das Wapenzeichen Michelangelos, der in den drei Schwesterkünsten exzellierte. Der Moses-Michelangelo auf der Zeichnung muß also wie die Vatergestalt an Zuccaris Hausdecke als Disegno verstanden werden, dem die Künste in den Medaillons als Töchter zugeordnet sind.

Architektur, Malerei und Skulptur galten bekanntlich in der zünftischen Ordnung des Mittelalters als mechanische Künste, eine spätantike Tradition, bis sie nach jahrzehntelangem Streit in der Renaissance sich einen Platz unter den Artes liberales erkämpften. Dazu bedurfte es

aber eines neuen Oberbegriffs, um ein neues System der Künste zu schaffen²⁵. Vasari war es, der selber als Architekt und Maler am Medici-Hof in Florenz wirkte, und erstmals 1568 in der zweiten Ausgabe der von ihm verfaßten Künstlerviten den Disegno als Vater der drei genannten Schwesterkünste definierte²⁶. Das war eine umwäl-

25 P.O. KRISTELLER, *The Modern System of the Arts*, in: *Journal of the History of Ideas* XII, 1951, 499.

26 Vasari-Barocchi 111. Perchè il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche a sculture e pitture, cognose la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perchè da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabricato nell'idea. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci *Dell'ugna un leone*, quando quel valente uomo vedendo sculpita in un masso l'ugna sola d'un leone comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale e dopo il tutto insieme, come se l'avesse avuto presente e dinanzi agl'occhi.



11. G. Vasari, *Apelles malt Diana, Feder, Florenz, Gab. dei disegni Uff. 1180 E*

zende Tat, die drei zeichnenden Künste unter einem gemeinsamen künstlerischen Prinzip zusammenzufassen. Vorher waren diese drei Künste ja ganz verschiedenen Zünften in Florenz zugeordnet, weil man sie ihren Materialien nach beurteilte und systematisierte.

Das künstlerische Vermögen des Disegno schöpft nun, laut Vasari, aus allen Dingen der Natur ein gewisses Allgemeinurteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, da diese Dinge in ihren Maßen regelmäßige Verhältnisse aufweisen. So definiert Vasari weiter, daß Disegno nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden, Gemälden und Skulpturen das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt²⁷. Lassen wir die Theoretiker von damals mit ihren Querelen um die rechte Definition des Disegno alleine; verfolgen wir auch nicht die aristotelisch-thomistischen Quellen solcher Definition. Für uns ist wichtig, daß der Disegno seit Vasari in einem personifizierten, oft väterlichen Bezug zur Malerei gesehen wurde und daß er gegenüber dem Sinnenreiz der Farbe den intellektuell-theoretischen Anspruch von rechter Proportion und der wahren, durch Linien begrenzten Form vertrat²⁸.

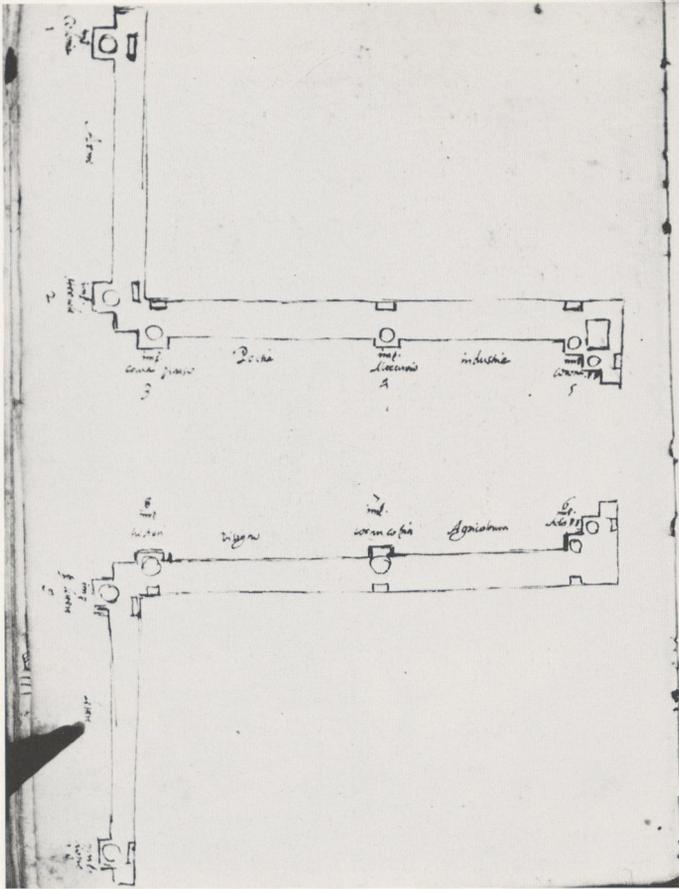
27 Siehe bei Panofsky, *Idea* 33 Übersetzung und Interpretation. Vgl. auch Kemp, *Disegno* 226–227.

28 Übrigens haben alle älteren Beiworte des Disegno wie etwa

Die Gründung der ersten Kunstakademie Europas unter dem Namen *Accademia del Disegno* gelang in Florenz Vasari. Er malte auch die erste Allegorie des Disegno²⁹. Im Hauptraum seines Florentiner Hauses findet sich an der einen Längswand folgende Szene, die Vasari nach 1561 dort freskiert hatte (Abb. 10). Wir blicken links in eine Malerwerkstatt. Ein pseudoantisch gekleideter Künstler mit den Gesichtszügen Vasaris steht vor einer Staffelei und malt an einer Darstellung der Göttin Diana. Links daneben stützt sich ein weibliches Aktmodell auf

origine oder fondamento della pittura nicht zu einer eigenen Bildallegorie des Begriffs führen können. Vgl. Winner, *Quellen* 45–50; Kemp, *Disegno* 224–227. Daß Disegno Vater der Malerei ist, scheint jedoch eine Metapher, die sich sofort ins Bild umsetzen läßt. Vasari hat sie in seiner Definition des Disegno von 1568 (vgl. unsere Anm. 26) nicht erfunden. Francesco Doni, dessen Wichtigkeit für die Begriffsgeschichte des Disegno erst kürzlich Kemp (*Disegno* 225) erkannte, nennt schon 1552 die Malerei eine Tochter des Disegno. Und Doni drückt das Tochterverhältnis so aus, als ob es ein Allgemeinplatz der Werkstattsprache wäre. F. Doni, *La Zucca*, Venedig; Marcolini 1552, 164. *Ridomi di loro che dichino Domenedio fece prima l'huomo di terra, poi gli dette il colore, et inanzi che lo facesse e fece in quella forma che fa l'Artefice, il qual si imagina un palazzo nella fantasia (il disegno) et poi fa il modello, cosi dicono ch'l Disegno è padre della pittura et della Scoltura.*

29 Zum Folgenden vgl. Winner, *Quellen* 25; D. HEIKAMP, *La maison de Vasari à Florence*, in: *L'Oeil* 1966, 3; Winner, *Poussins Selbstbildnis* 5 und besonders Kemp, *Disegno* 228–230.



12. Vincenzo Borghini, Plan der Porta al Prato mit Disegno-Allegorie 1565, Florenz, Bibl. Naz. Cod. Magliab. II, X, 100 fol. 41r.

einen Speer und posiert so für die Malerei. Zwei andere weibliche Aktmodelle entkleiden sich. Im Hintergrund zeichnen einige junge Leute beim Schein von Öllampen. Auf der rechten Seite des ganzen Bildfeldes klopf eine junge Frau mit Fackel an die Haustür des Malers. Ein breiter Nischenpfeiler, in dem eine männliche Statue steht, trennt die Werkstatt von draußen. Weitere Gestalten eilen zur Tür der Werkstatt. Mit Ausnahme einer älteren Begleiterin sind es nur junge, hübsche Frauen, die zur Tür des Malers drängen. Durch das Eingangsgewölbe sieht man auf dieser Bildhälfte in der Ferne die Statue der vielbrüstigen Diana von Ephesus. Es ist die Personifikation der Natur. Da Vasari die anderen Wände des gleichen Zimmers mit Anekdoten aus der Lebensgeschichte des großen antiken Malers Apelles schmückte, wird diese Hauptszene aus der Vita des gleichen Malers stammen. Es ist nämlich von Apelles überliefert, daß Kenner der Malerei seine gemalte „Diana“ am meisten geschätzt hätten³⁰. Von Zeuxis, einem anderen hochberühmten Maler der

Antike wird berichtet, daß er die jeweils schönsten Körperteile der hübschesten Mädchen von Kroton im vielbewunderten Gemälde seiner Helena zusammengesetzt hätte³¹. Diese Methode der Schönheitsfindung des Zeuxis übt offensichtlich auch hier Apelles. Drei Mädchen haben sich nämlich schon fürs Dianenbild als Modelle entkleidet. Weitere Modelle kommen herbei, um mit ihrer Schönheit von einzelnen Körperteilen dem auswählenden Maler zu dienen. Sie sind unter dem Sinnbild der Natur, der Statue der Diana von Ephesus, versammelt und treten in die Werkstatt des Künstlers, die dem Bereich der Natur gleichgroß gegenübergestellt ist. Hier entsteht in Vollkommenheit der Kunst das Gemälde der Diana auf der Staffelei. Im Hinterzimmer sitzen junge Leute bei Kerzenschein und zeichnen. Die männliche Nischenfigur auf dem Pfeiler zwischen den Bereichen der Kunst und der Natur hat uns Vasaris vorbereitende Federskizze in den Uffizien deutlicher festgehalten als auf dem von Wasserschäden ramponierten Fresko (Abb. 11). Ich beschränke mich auf einen Ausschnitt der Zeichnung.

Die Nischenfigur hält in der erhobenen Hand einen Stift, in der gesenkten Hand eine Schriftrolle. Der Kopf ist seltsam; denn er setzt sich aus einem Enface-Gesicht und zwei Profilen zusammen; es ist ein dreiköpfiger Trikephalos oder Triciput, wie man zuweilen vor dem tridentinischen Konzil die Heilige Dreieinigkeit oder auch die Prudentia wiedergab. Hier aber meint Vasari die Dreiköpfigkeit Disegnos, wie er ihn auch auf einer Festdekoration 1565 in Florenz gemalt und beschrieben hatte³² (Abb. 12). Demnach soll Disegno als Vater der drei

31 CICERO *De Invent.* II, 1, 1; Panofsky, *Idea* 14–25.

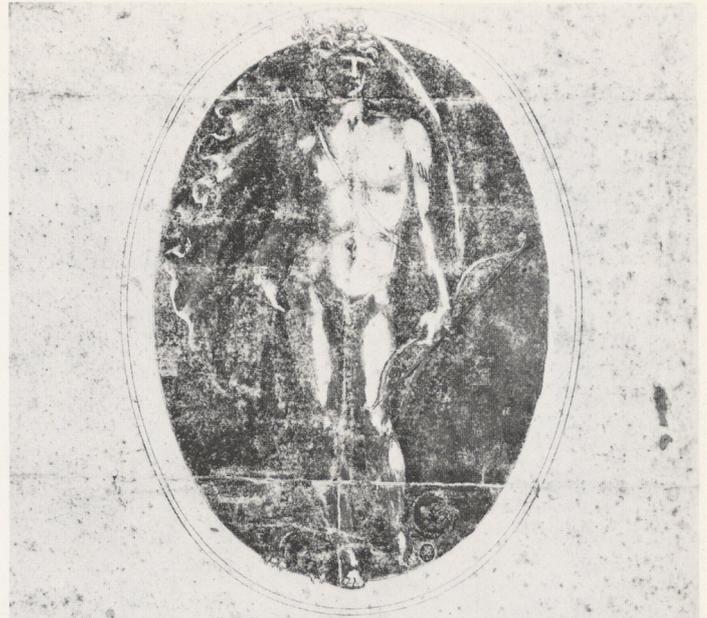
32 Vasaris Beschreibung der Porta al Prato, die für die Hochzeit von Francesco de' Medici mit Johanna von Österreich 1565 ausgeschmückt wurde, bei Vasari *Mil.* VIII, 528. Unter dem Standbild des Disegno befand sich das Bild eines Hofes, in dem man viele Bilder und Statuen aufgestellt sah und wo mehrere Meister „auf allerlei Art zeichneten und malten“. Disegno, der Vater der Malerei, Bildhauerkunst und Architektur wäre gewiß nicht erst in Florenz ans Licht getreten (*nato*), immerhin jedoch hier wiedergeboren (*rinato*). Mit drei Häupten sei er gebildet, weil er ja die drei Künste in sich beschlösse (*per le tre arti che egli abbraccia*) und von jeder hielte er in gleicher Weise ein Werkzeug.

Vincenzo Borghini ist an der Programmgestaltung beteiligt. In seinem ursprünglichen Programmentwurf, das in einem Brief an den Großherzog erhalten blieb (vgl. G. BOTTARI u. S. TICOZZI, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Mailand 1822–1825 Bd. I, 125 siehe Kemp, *Disegno* 239; Anm. 53), plante Borghini noch die Allegorie einer Frauengestalt. Borghinis Situationskizze des Disegno im Dekorationsprogramm hat sich erhalten, leider aber ohne Skizze der Gestalt des Disegno selbst. Abb. 12. Vgl. dazu Principe P. GINORI CONTI, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*, Florenz 1936, 14, Fig. I.

30 Winner, *Quellen* 25; PLINIUS *Nat. hist.* XXXV, 96.



13. P. van der Straet (?), Disegno-Allegorie, Feder lav., London, Slg. Prof. A. Blunt



La inscrizione d'intorno al sigillo e' questa.

Apollo e' sol la Luc'

Co' mo e' principio a la gran scuola, e' Duco' il F. e' S.

Il gran Pianeta del Sole; questo e' sol la Lucerna dell' universo, e' gli Antichi e' maggior nostri lo figuravano, e' dimostravano per la figura d' Apollo, e' perche' doppo quel gran diluvio, che' ricoperto tutta la Terra, e' sendo ritornate tutte le Acque a i lor luoghi, era no' stato ne' nichil' altro che' die non si ciava' germinare' la Terra, ma il Sole con la virtu' de' suoi raggi, e' con la sua luce la risolvo'. Onde gli Antichi figuravano' dopo con l' Apollo, e' lo Sacro con le qual' Leti' Pluroni' serbente', che' cos' talora

14. B. Cellini, Disegno als Apoll, Siegelentwurf für die Accademia del Disegno, München, Staatl. Graph. Slg. Inv.Nr. 2247

Schwesterkünste Malerei, Skulptur und Architektur dreiköpfig dargestellt werden. Der Eingangspfeiler zur Werkstatt wird von Disegno beherrscht. Disegno ist die Tür zur Kunst, weil er aus der Vielfalt der Natur ein Allgemeinurteil schöpft – *giudizio universale* – und so den Künstler rechtes Maß und Proportion finden läßt. In der ältesten Beschreibung von Vasaris Künstlerhaus nannte Achille Bocchi diesen Raum noch ganz richtig „Sala del disegno“ (Saal des Disegno)³³. Erst seit den späteren Guiden von Florenz war diese Deutung bis heute unverständlich geworden.

Es schien eben nicht einfach, Disegno als dreiköpfiges Monstrum bildlich schlagend auszudrücken. In jenen Jahren vor 1568, als Vasari die zweite Edition seiner *Vite*

33 FRANCESCO BOCCI, *Le Bellezze della Citta di Firenze*, Florenz 1591, hier zitiert nach Ausgabe 1677, 305 ... nella terza vi è l'introduzione alla stanza del disegno, ove la mediatrice le donne più belle per star al naturale conduce, e nell'altra parte quando scegliendo da ciascuna la parte più bella, forma l'effigie di Diana.

zum Druck beförderte, mag auch jene Zeichnung der Slg. Anthony Blunt in London entstanden sein, die drei architektonische Umrahmungen der geplanten Künstlerporträts für den Holzschnitt vorbereitete (Abb. 13)³⁴. Diese Rahmen sind mit Allegorien der Künste ausgeschmückt. Als weibliche Gestalten sind sie malend oder zeichnend dargestellt. In den holzgeschnittenen Rahmen sind später auch die Allegorien der Skulptur und Architektur zu finden. Auf dieser Zeichnung aber ist nur in das untere Oval ein Künstlerbildnis skizziert, nämlich das des Michelangelo, wie die spätere Beischrift sagt. Oben aber sind in das Oval drei zwitterhafte Jünglingsköpfe eingepaßt, die aus einem weiblichen Rumpf hervorgewachsen. Zwei Hände strecken einen Hammer rechts und eine Palette links hervor. Über dem mittleren Kopf des Triciput, der enface herauschaut, erhebt sich wie ein Diadem ein Winkelmaß, aus dem Blumen sprießen. Richtig wurde dieses monströse Wesen als Allegorie der drei Künste, der Male-

34 Für die Abbildungsvorlage habe ich Prof. A. Blunt zu danken.



rei, Skulptur und Architektur gedeutet. Als Instrument der Architektur müßte das Winkelmaß auf seinem Kopf gelten. Da es aber seine nährenden Brüste freilegt und gleichzeitig Pflanzen aus seinem Diadem hervorwachsen, muß das dreiköpfige Wesen auch mit einer Diana-Natura assoziiert werden³⁵. Gleichzeitig aber verweist seine

männliche Dreiköpfigkeit auf eine Allegorie des Disegno, wie sie Vasari in seinem Florentiner Haus vorgeprägt hatte. Das Wechselverhältnis von Natur, Disegno und Idee ist anschaulich ausgedrückt. Und wenn das Bildnis Michelangelos alternativ darunter in einen ähnlichen Rah-

35 Vgl. W. PRINZ, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Beiheft zu Bd. XII der *FlorMitt* 1966, 33, Abb. 20; als Zeichner des Blattes ist bisher kein überzeugender Name genannt. Die Sei-

tenverkehrung der Schattierungen gegenüber den Originalholzschnitten machen eine Entstehung im Rahmen der Vorzeichnungen wahrscheinlich, obgleich die allegorischen Künste selbst seitengleich mit den Holzschnitten skizziert wurden.

men eingepaßt ist, so scheint das Antlitz dessen, der in allen drei Künsten Vorbildliches schuf, mit der allegorischen Darstellung des Disegno austauschbar. Daß dieser dreiköpfige Disegno eigens auf Michelangelo hinweist, macht sich an dem Schlegel in seiner rechten Hand bemerkbar, dem herausgehobenen Werkzeug eben eines Bildhauers. Ähnlichen Sinngehalt hatten wir bei Zuccaris „Michelangelo als Gesetzgeber“ bemerkt (Abb. 8).

1563 schreibt Vasari einen Bericht an den Großherzog Cosimo I. über die Aktivitäten der frisch gegründeten Accademia del disegno. Von den Akademikern waren mehrere Konkurrenzentwürfe für ein neues Siegel der Akademie eingereicht worden, denn mit dem alten Sinnbild des Stieres von St. Lukas, der der Malerzunft traditionell zugehörte, mochte man sich nicht mehr zufrieden geben³⁶. Die Entwürfe wurden dem Großherzog vorgelegt, aber leider sind nur einige Blätter Cellinis erhalten³⁷. Cellinis Zeichnung in München zeigt einen stehenden Apollo mit seinem Bogen³⁸. Ein Reim sollte auf dem Ovalrande des Siegels eingeprägt werden: Apollo è sol la Luce, Cosmo è principio à la gran scuola e Duce. Apoll ist das einzige Licht; Großherzog Cosimo ist der Anfang und Führer der großen Schule – der Akademie³⁹. Es folgt dann eine langatmige allegorische Auslegung des Mythos der Python-Schlange. Der Besieger der Pythonschlange und der Vernichter der Dunkelheit ist eben Apoll. Mittels des Disegno kann der Mensch mit Apollo konkurrieren, der Pflanzen und Tiere in gleicher Weise durch sein Licht wachsen läßt, wie der Mensch Paläste, Türme und Brücken schafft. Der Mensch ziert die Gebäude mit Bildern und Skulpturen und schmückt sich selbst mit Geschmeide. All das kann er leisten vermöge des wunderbaren Disegno. Und weil Apoll der erste wahre Schöpfer ist, wird er von Cellini als Sinnbild der Akademie des „disegno“ gewählt. Es ist aufschlußreich, wie Cellini die Gleichsetzung von Apoll und Disegno metaphorisch mit der Allmacht des Lichtes verbindet. Fackel und Kerzen spielen auch in Vasaris Apelles-Atelier eine Rolle; aber sie sind ein Licht von anderer Art. Zuccari wird den Disegno später „Licht des Verstandes“ nennen.

Aber vorher schon, um 1580 erläutert eine Zeichnung von Giovanni Paolo Lomazzo in der Albertina ganz ähn-

liche Gedankengänge⁴⁰. Im Hintergrund dieses Blattes sezieren Künstler die menschliche Anatomie an einem Leichnam, sie nehmen am weiblichen Modell die Körpermaße für eine Skulptur ab. Architekten und Bauleute errichten Häuser im Hintergrund. Maler zeichnen und malen. Auf den Stufen zu diesen Werkstätten sitzen und stehen verschiedene Zeichner. In der zentralen Nische, an ganz ähnlicher Stelle wie Vasaris Disegno, sitzt bei Lomazzo auf einem Thron ein alter Mann. Sein Gesicht glänzt von einem überirdischen Schein umgeben, und in der Hand hält er eine Fackel. Beides erinnert an Cellinis Vergleich zwischen Disegno und Apollo, dem Lichtgott ... „si come (il sole) è la vera Lucerna dell'universo così il disegno è la sola e vera Lucerna di tutte le azzioni che fanno gli huomini in ogni professione.“ Wie die Sonne das wahre Licht des Universums ist, so ist Disegno das einzige und wahre Licht aller menschlichen Tätigkeiten.

Giovanni Battista Armenini wiederholt diesen Gedanken in seinem Traktat von 1587 ähnlich; Disegno mag angesehen werden als eine Art lebendiges Licht eines schönen Geistes⁴¹. Wer ohne dessen Licht arbeite, ähnele einem Blinden. Vor diesem erleuchtenden Alten, der gewiß Disegno selbst verkörpert, kniet ein Knabe und scheint ihn um Einlaß in das Reich der zeichnenden Künste zu bitten. Nicht alle allegorischen Gestalten, die auf der Treppe zur hohen Schule, zur Akademie des Disegno stehen, sind eindeutig benennbar⁴². Die unteren Stufen werden belagert von Lastern; aber Merkur und Minerva, seit Cicero die beiden Schutzgottheiten jeder Akademie, besorgen auf den oberen Stufen das Wächteramt, so daß die Laster hierher keinen Zutritt haben.

Antwerpener Maler gießen um 1620 die Disegno-Allegorien eines Vasari, Lomazzo oder Federico Zuccari in

36 Brief Vasaris an den Großherzog vom 1. 2. 1563 abgedruckt bei K. Frey: Der Literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, München 1923, Brief CCCXCIII. Zum Folgenden vgl. die weiter ausholende Arbeit von Kemp, Disegno 220–223, Abb. 1 und 4.

37 Unerläßlich zum Cellini-Komplex P. CALAMANDREI, *Inediti Celliniani*, in: Il Ponte 1956, 1346 ff.

38 Staatl. Graph. Slg. München Inv.Nr. 2247.

39 Das Wortspiel Cosmo = Cosimo erhebt die Metaphorik Sonne = Großherzog ohnehin in die Welt der Gestirne, des Kosmos.

40 Das Blatt (Wien, Albertina Inv.Nr. 46627, Kreide, Feder, Bister lav.) ist zweimal gedeutet. J. B. LYNCH, *Lomazzo's Allegory of Painting*, in: GazBA LXXII, 1968, 324–330; G. M. ACKERMAN, *Lomazzo's Treatise on Painting*, in: ArtBull XLIX, 1967, 318, Anm. 6. In beiden Fällen wird angenommen, daß die Zeichnung als Titelblatt eines Traktates (1584) von Lomazzo dienen sollte. Solche Zweckbestimmung findet um 1580 schwer Parallelen. Die allegorischen Gestalten der Zeichnung als Planeten zu deuten, wie Lynch es tut, scheint mir verfehlt. Ausgewogener ist die Erklärung von Ackerman.

41 G. B. ARMENINI, *De veri precetti della pittura*, Ravenna 1587, I, 4 S. 37; hier zitiert nach Panofsky, *Idea* Anm. 191 ... che il disegno sia come un vivo lume di bello ingegno, e che egli sia di tanta forza e così necessario all'universale, che colui, che n'è intieramente privo, sia quasi che un cieco, io dico, per quanto alla mente nostra ne apporta l'occhio visivo al conoscere quello, ch'è di garbato nel mondo e di decante ...

42 Ackerman (ArtBull XLIX, 1967, 318 Anm. 6) erklärt bereits den Alten als Disegno und deutet großenteils überzeugend die allegorischen Gestalten.



16. Adrian van Stalpent (?), *Disegno und Malerei*, Gemälde, Aufbewahrungsort unbekannt

17. *Disegno*, aus Cesare Ripas „*Iconologia*“ Ed. 1645, Holzschnitt



neue Form. Das soll erläutert werden an einem Gemälde aus dem Umkreis des Adrian van Stalpent. Leider fehlen weitere Angaben zu dem Bild, das mir nur nach diesem Photo bekannt ist (Abb. 16)⁴³. Aus dem ikonographischen Handbuch des Cesare Ripa konnte der flämische Maler entnehmen, daß *Disegno*, Zeichnung oder *Teycken-Const*, wie es flämisch hieß, als vornehmer Mann in kostbarem Gewande dargestellt wird⁴⁴. In der römischen Ausgabe von Ripas *Iconologia* illustrierte 1603 erstmalig auch ein Holzschnitt den Text (Abb. 17)⁴⁵. Von Vasari hatte Ripa gehört, daß man den *Disegno* auch dreiköpfig malen könne⁴⁶. Aber diese abstruse Monsterform konnte sich, wie wir bei Zuccari sahen, ja selbst in Italien nicht durchsetzen.

43 Winner, Quellen 41.

44 Ripa 158; Winner, Quellen 51.

45 Ripa 158.

46 Auf diese Zusammenhänge verweist schon Körte, Palazzo Zuccari 37 Anm. 13; vgl. auch E. MANDOWSKY, *Untersuchungen zur Iconologia des Cesare Ripa*, Diss. Hamburg 1934.



18. Adrian van Stalbert (?), *Disegno und Malerei*, Gemälde, London Kunsthandel

Im Gemälde erblicken wir einen nach außen geöffneten Raum, den eine Tonne überwölbt. Er beherbergt an den Wänden eine reiche Bildersammlung. In seiner Mitte steht ein Tisch mit Globen, Astrolabien, geometrischen Instrumenten und Zeichnungen. Statuen im Mittelplan; links Minerva und der Amorknabe (?), rechts Ceres mit dem kleinen Bacchus. Am Tisch sitzt Disegno wie ein Sammler in seiner enzyklopädischen Kunst- und Wunderkammer. Er trägt ein tressenbesetztes Gewand, wie es die Illustration in Ripas *Iconologia* fordert. Rechts hinter dem Disegno hängt ein Bild mit der Darstellung des Apelles, der das Porträt der Campaspe malt.

Im Schoß von Disegno liegt eine schlafende Mädchen-gestalt. Das Mädchen faßt mit ihrer rechten Hand eine Palette und den Malstock. Es ist also die Malerei. Ein Foliant sowie Schlegel und Winkelmaß, die Werkzeuge von Skulptur und Architektur, liegen unter ihrem nackten Arm. Diese Malerei repräsentiert also auch die Schwesterkünste Architektur und Skulptur. Disegno ist wach. Man könnte ihn als Alten abbilden, wie einen Vater von

Malerei, Bildhauerei und Architektur, schreibt Ripa in der Tradition von Florentiner Disegno-Allegorien. Disegno ist, wie Zuccarri definiert, das Licht des Verstandes und das Leben aller Arbeiten – eben auch des Malens; ohne sein begeistertes und erweckendes Licht kann die Praxis des Malens – denn darauf deuten die aufgekrem-pelten Ärmel der Malerei – nicht ausgeübt werden. Deshalb schläft die Malerei. Disegno aber schaut aus dem Bilde heraus, während seine rechte Hand das Haupt der Malerei berührt.

Van Mander, der holländische Maler und Theoretiker hat in seinem 1604 erschienenen Malerbuch den Disegno, das „Teyckenen“ folgendermaßen beschrieben⁴⁷: „Den

47 Van Mander 1604, Teil I, 99–100. Den Vader van t'schilderen mach men nommen Teycken-const verheven / Ja den rechten toegang machment ooc rommen oft de deur om tot veel Consten te comen Goudt smeden / houwen / en meer jae de seven Vry Consten sonder haer niet mochten leven Want Teycken-const omhelsend alle dinghen / houdt alle Consten in matighe stringhen.



19. Jacques de Gheyn d. J., *Disegno* (?), Feder, Berlin, Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Kupferstichkabinett Kdz. 4091

Vater der Malerei kann man das Zeichnen nennen, ja es ist die rechte Tür oder der Zugang, um zu vielen Künsten zu kommen. Goldschmiedekunst, Bauen und mehr Künste, ja sogar die sieben Freien Künste können ohne das Zeichnen nicht leben. Da die Zeichenkunst alle Dinge umfaßt, hält sie auch alle Künste maßvoll umschlungen.“ Van Mander sagt hier auf holländisch: „Houdt alle Consten in matighe stringhen“. Das ließe sich eben richtiger übersetzen: Disegno hält alle Künste in Fesseln des Maßes oder der Proportion. Diesen Rückgriff auf Vasaris Definition des Disegno haben bisher die Ausleger van Manders übersehen⁴⁸. Und dennoch sollte der Text nicht nur abstrakt gelesen, sondern in seiner Doppeldeutigkeit konkret gesehen werden. Disegno hält eben die „Künste maßvoll umschlungen“ und damit in „Fesseln des Maßes“. Das Umarmen der Malerei durch Disegno in unserem flämischen Gemälde braucht nicht vom Text van Manders entlehnt worden zu sein. Solch Gedanke war

48 Vgl. R. HOECKER, *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, Den Haag 1906, 55 Hoecker übersetzt „... hält alle Künste sanft umschlungen“. H. Miedema (van Mander 1604 Teil 2, 425) erläutert „matighe stringhen“ als meßbare Umrißlinien wie auch als moralische Aufforderung zur Selbstbeherrschung durch die Tugend „temperantia“. In der Tat hat Pieter Bruegel, in seiner Tugendserie den Beruf des Malers der Temperantia zugeordnet; denn auch sie hat mit Zahl und Maß zu tun. Vgl. auch Winner, Quellen 46, Anm. 145.

Allgemeingut von Jedermann, der mit Malerei zu tun hatte.

Im Kern eine ganz verwandte Disegno-Allegorie zeigt eine andere unscheinbare flämische Tafel aus englischem Kunsthandel (Abb. 18)⁴⁹. Der Name Jan Brueghels d. Ä. heftet sich zu Unrecht an das Werk; Adrian van Stalpent könnte eher sein Autor sein.

Wieder sitzt Vater Disegno in einem Bildersaal, er umarmt die schlafende Malerei, die uns geflügelt und bekrönt zugleich als Virtus und Ars charakterisiert wurde. Auch diese Malerei trägt Pinsel, Palette und zur Arbeit aufgekrempte Ärmel. Das umgestürzte Füllhorn zu ihren Füßen steht für die Natur, die von der Malerei nachgeahmt wird. Ein Äffchen spielt mit herausrollenden Früchten; es ist der Affe der Nachahmung, imitatio. Disegno hingegen schaut uns aufmerksam an. Die Flammenkrone auf seinem Haupte erklärt uns Ripa als Attribut von „intelletto“, als Attribut des Verstandes⁵⁰. Erinnerung wir uns, daß auch Zuccaris Disegno-Fresco die Inschrift „Lux intellectus“, Licht des Verstandes, trug. Natürlich kleidet auch den Vater Disegno auf diesem flämischen Bilde das gleiche tressenbesetzte Gewand, das uns

49 London, Sale Christie's 23.7.1964, Lot 70 als Jan Brueghel I; vgl. Winner, Quellen 42–45.

50 Ripa, 289.

20. Pieter Codde, *Zwei Künstler im Gespräch*,
Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Institut
Néerlandais, Paris



aus Ripas *Iconologia* vertraut ist. Auf dem Tisch vor ihm liegen Skizzenbücher und Skizzenblätter. Auch ein Zirkel, der ja zu Disegno's Attributen gehört, ist dort zu sehen⁵¹. Und mit seiner linken Hand greift Disegno sogar in die Blätter eines aufgeschlagenen Skizzenbuches auf dem Tisch⁵². Die Flügel der Malerei überschneiden absichtsvoll die weißen Buchseiten. Obgleich Disegno in seinem Schoß die Malerei umfaßt, berührt er auffällig auch mit seinem rechten Zeigefinger ihren linken Zeigefinger. Darf man sich fragen, ob das Motiv der Umarmung der Malerei durch Disegno vielleicht auch der Sinn des rätselhaften Bildausschnittes hinter Poussins Selbstbildnis sein könnte, wo Männerarme ja die Malerei umarmten? Ja griff nicht Poussin selbst ein Zeichenbuch wie der Disegno auf diesem unscheinbaren flämischen Gemälde?

Leider läßt sich der Bildsinn in niederländischen Werken auf eine Allegorie des Disegno selten genug festlegen.

51 Ripa, 158–159.

52 In der Disegno-Gestalt sind eine Reihe von allegorischen Nebenbedeutungen mit enthalten; ebenso in der schlummernden Malerei. Ich habe einst versucht (Winner, Quellen 42–46), die verschiedenen Sinnbedeutungen zusammenzustellen. Vieles blieb bis heute offen. Unerklärt ist der runde Gegenstand in der linken Hand des Alten, den er mit Zeigefinger und Daumen gleichzeitig mit dem Buchblatt hält.

So führt beispielsweise ein geflügelter Genius mit einer Lichtflamme an der Stirnlocke einem phantastisch herausgeputzten Zeichner die Feder auf einer Zeichnung des holländischen Stechers Jacob de Gheyn II. (Abb. 19, Berlin, Kupferstichkabinett Stiftung Preuß. Kulturbesitz, Kdz 4091). Das tressenverzierte Gewand des Zeichners stimmt überein mit Ripas Disegno. Auch die Eule Minervas in der Nische hinter ihm spricht für eine anspruchsvolle Allegorie. Was aber soll der Jüngling, der ihm zusieht und die Hand auf seine Schulter legt? Ist hier Unterricht im Zeichnen durch Disegno selbst gemeint?

In der folgenden Generation der Holländischen Malerei überlagern meist Genre-Züge jede eindeutige Allegorische Bildaussage. Beispielsweise sei hier ein Gemälde der Fondation Custodia von Pieter Codde, der mit Poussin etwa gleichaltrig war, neben das Disegno-bild des Adrian van Stalbent gestellt (Abb. 20)⁵³. Blicken wir in eine Werkstatt? Was tun die beiden Männer am Tisch? Daß wir in das Zimmer eines Malers schauen, beweisen die drei unbemalten Tafeln rechts an der Wand im Rücken des reichgewandeten Herren mit Hut. Er hält in seiner rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch mit der Kreidzeichnung einer bekleideten männlichen Gestalt. Die

53 Paris, Fondation Custodia Inv. Nr. 7331. Für Foto und Abbildungserlaubnis danke ich Carlos van Hasselt.



sprechende Geste seiner Linken deutet darauf, daß er seinem Gegenüber etwas erläutert. Auf dem Tisch stehen Kleinskulpturen; ein stehender Herkules, eine kniende nackte Frau, ein liegender Muskelmann-Torso. Dort liegen auch Papierrollen und Saiteninstrumente. Auf der Erde häufen sich rechts und links in malerischer Unordnung Zeichnungen, Stiche und Skizzenbücher. Ganz vorn steht die Kleinplastik eines Herkules, der den Kackus erschlägt. Herkules ist das Sinnbild eines Tugendhelden. Und so mag es sich bei dem Gemälde um ein Gespräch zwischen zwei Künstlerfreunden handeln; denn jede Kunst ist Tugendtat. Es könnte aber ebensogut – vergleicht man mit den früheren flämischen Gemälden – eine Allegorie des Disegno gemeint sein, dessen entwerfende, schöpferische Urteilskraft und dessen Proportionsverständnis für die noch leeren Malgründe ebenso nötig ist, wie sie beim Bau von Musikinstrumenten oder für die Skulpturen in Anspruch genommen werden muß. Und wenn der Maler Pieter Codde einem der beiden Gesprächspartner seine eigenen Gesichtszüge geliehen hätte, wäre es so verwunderlich nicht, denn in dieser Genre-Szene geht es um seine Kunst, selbst wenn weder Stift noch Pinsel als Werkzeuge auftauchen. Pieter Codde bezieht deutlich sein Zeichenbuch auf die noch leeren Malflächen im Hintergrund. Auch Poussin hält sein Skizzenbuch vor eine unbemalte Leinwand. Hierin sind die beiden etwa gleichzeitigen Gemälde vergleichbar, so fern sie

sich auch sonst stehen mögen. In beiden ist etwas über den schöpferischen Akt gesagt, der Entwurf und Ausführung miteinander verbindet.

Doch entstehen vor 1650 zumindest in Italien ja noch einige gemalte Allegorien des Disegno, die eindeutiger zu bestimmen sind. Da gibt es beispielsweise das Titelblatt zu einem radierten Skizzenbuch des unermüdlichen Zeichners Stefano della Bella, der aus Florenz stammt, aber in Rom gleichzeitig mit Poussin lange Zeit gearbeitet hatte. Sein radiertes Lehrbüchlein des Zeichnens nannte er „I principii del disegno“ (Abb. 21)⁵⁴. Die Anfänge des Zeichnens. Es entstand vermutlich noch in Rom um 1640 vor Stefanos Aufenthalt in Paris, von wo er 1650 nach Italien zurückkehrte. Sollte Poussin das anspruchslose Werk vor 1649 gesehen haben, als er an seinen Selbstbildnissen arbeitete? Kaum könnte Stefano della Bella mit den nach Paris geschickten Porträts von Poussin bekannt geworden sein. Und dennoch bleibt verwunderlich, wie nah dem ersten Berliner Selbstbildnis von Poussin die überlegenen herablassende Haltung des geflügelten Knaben der Radierung steht. Wie auch immer das Verhältnis sein mag, wichtig ist, daß Stefano hier eine Allegorie des kleinen Disegno meinte. Ein radiertes Scherz sozusagen; denn die Lorbeerblätter und die Flügel weisen den Klei-

⁵⁴ Die Datierung des Blattes ist unsicher; vgl. A. FORLANI TEMPESTI, *Mostra di incisioni di Stefano della Bella*, Gab. Disegni e Stampe degli Uffizi XXXIX, Florenz 1973.

22. Carlo Maratta, *Selbstbildnis mit dem Freunde Nicolò Maria Pallavicini*, Gemälde, Stourhead, Wiltshire National Trust



nen als Genius aus, der den Anfängen jedweden geistigen und künstlerischen Lebens beisteht. Und wenn die Beischrift auf dem Gebälkstück hinter dem Pausback von den Anfängen des Disegno spricht, dann wird man seine Attribute Zeichenstift (*toccalapis*) und Skizzenblatt ganz konkret als Hinweise auf das Heranwachsen des Genius Disegno verstehen müssen. Der Kleine sitzt vor antiken Ruinen; im Hintergrund der Konstantinsbogen. Auf seinem Blatt aber hat er Mäander, Ohren, Augen und einen menschlichen Profilkopf skizziert. Hinter dem Blatt aber ragt sein beschatteter Fuß in die Torzone des Triumphbogens. Der erste Schritt des kleinen Zeichners auf seinem Wege zum künftigen Ehrenbogen? Oder vielmehr der Fuß (*piede*) als Maßeinheit, mit der die Proportionen an-

tiker Architektur wie der menschlichen Gestalt gemessen werden? Gemeint hat Stefano della Bella sicherlich beides, denn die Antike und die Natur sind die Grundlagen (*principii*) des rechten Zeichnens. Der enzyklopädische, gelehrte Ballast bei Disegno-Allegorien etwa eines Vasari, Zuccari oder der Antwerpener Maler scheint in Stefanos radiertem Gedankenspiel leicht geworden.

An dieser Stelle sei noch auf das späte Selbstbildnis Carlo Marattas gegen 1704 in Stourhead hingewiesen (Abb. 22)⁵⁵. Es ist wie bei Poussin ein Freundschaftsbild.

55 Stourhead, Wiltshire National Trust; gedankt sei für die Reproduktionserlaubnis. Das Gemälde wurde zureichend bereits gedeutet von A. MAZZETTI, CARLO MARATTI: *Altri contributi*, in: *ArteAntMod* 13–16, 1961, 377 Anm. 2.



23. G.F. Barbieri gen. Guercino, *Disegno und Malerei*, Dresden, Gemäldegalerie

Carlo Maratta malt seinen Mäzen und Freund Nicolò Maria Pallavicini (1650–1714), der von links durch einen Genius herangeführt und zum Ehrentempel rechts in der Höhe gelenkt wird. Genius ist ein unbekleideter Jüngling, von Ahornblättern bekränzt. Er steht zwischen den Freunden. Rechts sitzt Maratta selbst in der Pose des Apoll von Raffaels Parnass. Seine linke Hand hält einen Keilrahmen mit der Leinwand. Mit der Rechten faßt er den Zeichenstift (toccalapis), wendet sich dem Freunde zu, aber schaut an ihm vorbei in die Ferne. Hinter ihm stehen drei unbekleidete, junge Frauen, die nur die drei Grazien sein können; denn gerade den Grazien huldigt der Theoretiker Maratta mit dem Wort und den gemalten Allegorien gestochener Thesenblätter oft genug. Die mittlere hält aber über Marattas linker Hand Palette und Malstock; sie ist also zugleich Pittura, Malerei, Marattas Kunst. Da sich ferner zwei von ihnen umarmen, wird man sie als die erstgeborenen Töchter Disegno ansprechen müssen, als Skulptur und Malerei, während die dritte, etwas abseits stehende Architektur nach oben auf den Ehrentempel hinweist, der zugleich als ihr Attribut

gedeutet werden darf⁵⁶. So ließe sich das Bild folgendermaßen erklären. Den Künstler Maratta inspirieren die Grazien. Da Maratta selbst aber durch das Attribut des Zeichenstiftes sich ausdrücklich als Zeichner darstellt, ließe sich das Bild gemäß römischer Tradition auch doppeldeutig lesen. Dann würde sich nämlich der alte Maratta selbst als Vater Disegno empfinden, hinter dem die drei Künste Malerei, Architektur und Skulptur als seine Töchter stehen, so wie es vergleichbar zuerst Zuccari in seiner Sala del Disegno gemalt hatte.

Ähnlich wechselseitig ist das Verhältnis zwischen Malerei und Disegno auf einem Gemälde des Bolognesen Giovanni Francesco Guercino (?) in der Dresdener Galerie (Abb.23)⁵⁷. Vermutlich entstand das Bild nach 1650. Eine jugendlich schöne Malerei bringt mit Pinsel und Palette einen schlafenden Amorknaben auf eine Leinwand⁵⁸. Sie wendet sich zurück zu einem alten Mann am Tisch, der ihr die Rötelzeichnung des schlafenden Amor vor die Augen hält. So inspiriert Vater Disegno seine Tochter Malerei. Tätig ist nur die Malerei. Bei Disegno deutet kein Handwerkszeug wie Stift oder Feder darauf hin, daß er Hand an sein Blatt gelegt hätte. Seine Arbeit bewegt sich im Felde des Geistes. Was bedeutet aber der Schlafende Amor, dessen Darstellung Vater und Tochter gemeinsam im Auge haben⁵⁹?

Pietro Testa (1612–1650), der scheue und unglückliche Maler in Rom, ein Freund Poussins, sprach in den Fragmenten seines unvollendeten Traktats einmal aus, daß

56 Die Allegorie ist verwickelter, weil Genius mit seiner emporeweisenden Linken ja auch auf den Maler bezogen werden kann. In der Tat scheint Maratta selbst die Inspiration Minervas auf sich zu beziehen, die im Hintergrund der Klio hilft, den Namen Palavicinis auf einen Ehrenschild einzugraben. So sitzt Maratta zwischen dem Genius und der Grazia-Pittura.

57 Vgl. H. POSSE, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, I. Abt. Die Romanischen Länder, Berlin o.I. (1929) 171 Kat.Nr. 369 mit Abb. Das Bild wurde als Guercino erworben, aber seit dem Inv. von 1754 Benedetto Gennari d.J. genannt. C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, II, 390 erwähnt ein Bild Guercinos „La pittura e il disegno“, das mit dem Dresdener Stück identifiziert wurde.

57 Vgl. H. POSSE, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden*, I. auch als ein schlafender Genius interpretieren.

59 Interpretiert man den schlafenden Cupido als Genius, so hätte Disegno als alter Mann sozusagen den Anfangsgedanken des Bildes, d.h., die Entstehung seiner selbst in der Hand, auf den sich die ausführende Malerei zur Vollendung des Bildes immer zurückwenden muß. Licht und Schatten müssen in die Interpretation der Allegorie einbezogen werden; denn der Schatten von Pittura und ihrer Palette fällt auf die unvollendeten Partien ihres Bildes. Hingegen hält Disegno sein Blatt so, daß volles Licht darauf fällt und es nirgends beschattet wird. Disegno sitzt vor dem blauen, lichten Himmel im offenen Türrahmen, Pittura vor graubrauner Schattenwand.



24. Pietro Testa, *Liceo della Pittura* (Detail; Disegno und Malerei), Radierung

Disegno männlich sei und Pittura (Malerei) weiblich⁶⁰. Disegno und Pittura suchten sich stets zu vereinen; denn vereinzelt wären sie geschwächt. Im Mittelplan seines radierten Thesenblattes „Il Liceo della Pittura“ zeigt Testa konsequenterweise eine personifizierte Malerei, die von einem unbedeckten Jüngling an der Schulter umarmt und zu einer Gruppe von antiken Philosophen geleitet wird (Abb. 24)⁶¹. Diese Philosophengruppe hat sich unter dem Standbild der Mathematik versammelt und schaut auf Euklid, der mit dem Zirkel ein gleichschenkliges Dreieck über einer gegebenen Strecke konstruiert. Der Jüngling an der Seite der Malerei gehört aber nicht recht zu dieser Gruppe von Philosophen, er gehört auch nicht zu den von rechts herandrängenden jungen Zeichnern, die

60 Zu Testas Disegno-Theorien, vgl. Cropper, *Testa's Notes* 289–290; Zitate Testas zum Disegno auch bei Marabottini, *Il „trattato di pittura“ e i disegni di Lucchesino*, in: *Commentari* 5, 1954, 230. Ältere Konzepte des Disegno sind bei Testa nachweisbar. Disegno – „in quanto è semplice termine e misura della quantità; – il disegno è intorno alla quantità et in specie di ciò che ha forma e proporzione. Cropper Anm. 103 hat als eine Quelle Testas Daniele Barbaros Vitruvkommentar nachweisen können: la pratica (des Disegno) è presa dalla Geometria. In der Abschrift seines Traktats der Biblioteca Casanatense (Cod. 1482) in Rom nennt Testa auf fol. 12 Geometria madre del disegno. Ebendort auf fol. 38 der entscheidende Passus: „... (la Pittura) esser femina et il disegno maschio, e che volendosi unirsi spesso vediamo l'una parte e l'altro talmente indebilitarsi che appena si sostengono.“

61 E. Croppers mustergültiger Aufsatz (*Testa's Notes* 280–281) hat die älteren Erläuterungen zum *Liceo della Pittura* (Winner, *Quellen* 111–125 und 289) erledigt. Dennoch scheint ihre Deutung des Jünglings neben Pittura als des Vertreters nur der Perspektive im Kreise anderer Disziplinen, die auf Mathematik und Geometrie sich stützen, nicht die einzig mögliche, obgleich nachgewiesen wurde, daß Testa die Euklid-Ausgabe von Commandino für diese Gruppe genutzt hat.



24a. G.P. Melchiorri, *Disegno und Malerei*, schwarze und rote Kreide, Düsseldorf, Kunstmuseum Inv.Nr. FP 3112

von Giuditio angeführt werden, um die hohe Schule der Malerei stufenweise lernend zu betreten⁶². Vielmehr folgen die jungen Zeichner dem Weg des sich umarmenden Paares. Pittura legt nachdenklich den rechten Zeigefinger an ihr Kinn. Ein Putto trägt ihr Pinsel und Palette nach. Der umarmende Jüngling hält eine Zeichentafel mit perspektivischen Grundfiguren. – Eine mehrfach unterteilte Strecke links außen als Maßstab von Proportionsverhältnissen, ein Dreieck, das durch innere Sehstrahlen als Gesichtsfeld verdeutlicht ist. Darüber endlich die geometrische Darstellung einer Lichtquelle und die geradlinige Emission ihrer Lichtstrahlen auf einen kugelförmigen Körper.

E. Cropper hat nachweisen können, daß Testa differenziert zwischen Geometrie, die als Linearperspektive auch für Proportionen zuständig ist, und Optik als der Lehre von Licht und Schatten, wie sie dem Auge erscheinen⁶³.

62 Cropper, *Testa's Notes* 290, identifiziert Giuditio richtig mit dem Begriff Disegno, so wie es sich Testa aus dem Vitruvkommentar von Daniele Barbaro notiert hatte. Dennoch hat Testa den geflügelten Alten durch Beischriften nur als Giuditio in seinen Skizzen kenntlich gemacht, nie aber als Disegno (vgl. auch Zeichnung Brit. Mus. 1874-8-8-143).

63 Cropper, *Testa's Notes* 280 Anm. 68; 289 Anm. 95, seine Quellen fand Testa in Barbaros Vitruvkommentar.

Ausgeschlossen von der „Schule der Malerei“ sind „gefesselte“ Theorie und „blinde“ Praxis. Beide Seiten müssen sich unter dem Doppelbegriff „Intelligenza et uso“ zusammenfinden. Pittura selbst wird deshalb umarmt von dem Jüngling, der die rationale Gewißheit der perspektivisch-geometrischen Demonstration in der Hand hält. Der Jüngling vertritt also an der Pittura die rationale Kraft des Disegno, indem er sich mit ihr in Umarmung vereint. Der Jüngling ist Disegno.

Testas „Liceo della Pittura“ hat in Rom einen hohen Reflektionsgrad erreicht, der dem ausgehenden 17. Jahrhundert fremd werden mußte. Zwar kann man Malerei und Disegno auf einer Düsseldorfer Kreidezeichnung des Giovanni Paolo Melchiorri aus dem Maratta-Kreis noch neben Testas allegorisches Paar stellen, aber der allegorische Gehalt wirkt banal^{63a} (Abb. 24a).

Der jugendliche Disegno mit Zeichenmappe und Zirkel, wie er von Ripas Iconologia vertraut ist, tritt an die Pittura vor der Staffelei heran. Sie hat Pinsel und Farbpalette in der Hand und als stumme Dichtung eine Binde vor dem Mund. Auf der Staffelei steht das Bild einer menschlichen Gestalt, zu deren rechter Proportionsfindung die Malerei auf die himmelwärts gerichteten Zirkelspitzen von Disegno schaut. Diese Pittura verführt nicht die Augen allein mit ihren Farben.

Der Gedanke, die vollkommene Zeichnung mit der vollkommenen Farbe zu verbinden, um ein vollkommenes Gemälde zu schaffen, geht auf venezianische Ateliergespräche zurück. Schon 1548 spricht Paolo Pino von einem idealen Maler, der den Disegno Michelangelos mit der Farbe Tizians zu vereinen wisse⁶⁴. Im Kreise der Carracci wurde dieses künstlerische Credo auch zu Rom heimisch. Es waren gerade die Gegner Caravaggios, die diesen Grundsatz immer wieder betonten. Dem Caravaggio warf man vor, die Farbe wohl gemeistert, aber die Zeichnung vernachlässigt zu haben. Die Einheit von Disegno und Colorito wird deshalb im Bilde allegorisch durch die liebende Zuneigung vom Disegno zur Pittura dargestellt. Ein Gemälde, vermutlich von Guido Reni, scheint diese Bildtradition begründet zu haben; denn mehrere Repliken sind davon erhalten⁶⁵. Die beste Fassung bewahrt

Chatsworth. Abgebildet sei eine gezeichnete Kopie des Holländers Jan de Bischoff in Turin nach Renis Bild (Abb. 25)⁶⁶.

Disegno umarmt in Gestalt eines jungen Mannes Pittura. Er zeichnet, während sie ihre Attribute, Palette und Pinsel mit der linken Hand über sein Papier hält, auf dem er sie zu zeichnen scheint. Ihre rechte Hand aber führt sie in der Geste einer Maria lactans zur eigenen Brust, als ob sie deren Milch über Palette und Zeichenblatt spritzen wollte. Dahinter steht Zuccaris Auffassung, daß Disegno zwar die Pittura als Vater zeugt, daß Pittura aber, von ihm geboren, sofort zu seiner Nährmutter sich aufschwingt⁶⁷. 1594 wurde nach langer Diskussion diese Vorstellung ja sogar als Definition der Malerei von der Accademia di San Luca angenommen: Pittura – figlia e madre del dissegno, forza de chiari e di scuri. In keiner anderen Allegorie ist das Verhältnis zwischen Disegno und Pittura in so schlagender Einfachheit wiedergegeben worden.

Sollte Renis Gemälde das rätselhafte Bildfragment im Hintergrund von Poussins Pariser Selbstbildnis erklären helfen? Männerarme legen sich auch dort um die Halbfigur der Pittura-Malerei, wie wir von Bellori wissen. In der Vita Poussins berichtet Bellori, daß Poussin die Malerei und die Skulptur jeweils als eine nachahmende Kunst ansah, die beide vom Disegno abhängen⁶⁸. Von Bellori sind noch andere theoretische Äußerungen Poussins überliefert, der ja ein Buch über die Malerei verfassen wollte. Auch in Poussins Korrespondenz finden sich Gedanken zu seiner Kunst verstreut, leider aber gibt er nirgends eine Definition des Disegno. Die Malerei definiert Poussin in einem Brief an Monsier de Chambray als eine Nachahmung, die sie mit Linien und Farben auf einer planen Oberfläche bewerkstelligt von allem, was man unter der Sonne sieht⁶⁹. Weiter sagt Poussin, daß nichts sichtbar ist ohne Grenzlinien (terme) und auch nichts sichtbar ohne Farben (couleur). Linien gehören dem Bereich des Disegno, Farben dem der Malerei an. An anderer Stelle erläutert Poussin die Grenzlinien (termini) des Disegno⁷⁰. Nur hier taucht das Wort Disegno in Poussins

63a Düsseldorf, Kunstmuseum Kupferstichkabinett Inv. FP 3112. Für die Bestimmung des Zeichners danke ich Dieter Graf.

64 Zusammenhängend über das Disegno-Colore-Problem hat zuerst gehandelt D. MAHON, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the validity of a label*, in: Warburg-Journal 16, 1953, 303–341; wesentlich korrigiert wurde diese Arbeit von Poirier, Disegno, dessen Ergebnissen hier gefolgt wird.

65 Vgl. C. GARBOLI u. E. BACCCHESCHI, *L'opera completa di Guido Reni*, Mailand 1971, Kat. Nr. 102 mit Abb.

66 A. BERTINÍ, *Disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Rom 1958, Kat. Nr. 596.

67 Zuccaro-Heikamp 43; vgl. ebda 243, ... questa primogenita del Disegno co'l latte delle sue poppe ravniva, fortifica, e rende ogn' hora più forte e vigoroso il suo genitore ...

68 Bellori, Vite 451, Diceva che la pittura e la scoltura erano un' arte sola d'imitazione, dipendenti dal disegno, non in altro differenti che nel modo; benchè la prima per la finta apparenza più artificiosa.

69 Brief vom 1.3.1665 vgl. Blunt, Poussin 371/2 Text und englische Übersetzung.

70 Bellori, Vite 479, De' termini del disegno e del colore. La pittura sarà elegante quando gli ultimi termini con li primi per via



theoretischen Fragmenten auf. Ein Bild wird hervorragend aussehen, sagt Poussin, wenn seine verschiedenen termini (Umgrenzungen), nicht zu schwach noch zu hart aufeinanderstoßen, weder bei den Linien (*linee*) noch bei den Farben (*colori*), sondern durch Mitteltöne (*mezzi*) vereint werden. Deshalb könne man von der Freundschaft oder der Feindschaft zwischen den Farben und ihren Umrißlinien (*termini*) sprechen⁷¹. Das Wort „Freundschaft“ zwischen *colori* (Farben) und ihren Umrissen (*termini*) lautet in Poussins Originaltext „amicizia“.

Wir erinnern uns, daß Bellori den Sinn der beiden Männerarme auf den Schultern der Malerei im Bildauschnitt hinter Poussins Porträt als „amicizia“ beschrieb. Zwar meinte Bellori, daß diese Amicizia-Arme auf die Freundschaft des Mäzen Chantelou zur Malerei anspie-

delli mezzi saranno congiunti in maniera che non concorrino troppo fiaccamente o con asprezza di linee e di colori, e qui si puo parlare dell'amicizia e inimicizia de' colori e de' loro termini. Bisher hat sich für diese Notiz Poussins keine fremde Quelle nachweisen lassen. Eingehend erläutert den Passus Badt, Poussin 289/90.

71 Bellori charakterisiert Poussins Kunst, „... avendo costretto il colore ne' termini del disegno alle forme più emendate della natura“. (Zitiert nach Badt, Poussin 285).

len. Vielleicht aber hatte Poussin selbst den Doppelsinn intendiert. Freundschaft seines Gönners Chantelou zur Malerei. Freundschaft zwischen Disegno und Malerei, wie sie schon im umarmenden Gestus auf Renis Gemälde ausgesprochen war. Daß Poussin den Ruf hatte, in hohem Maße über beides, Disegno und Colorito, zu verfügen, belegt treffend Berninis Äußerung vom 29. September 1665 zu Chantelou. „Il (Poussin) a le coloris et le desin. Il a imité celui du Titien fort bien dans un temps, et puis après celui de Raphael“⁷².

Warum aber tauchte bei der Wichtigkeit des Disegno, eben dieser Disegno nicht sichtbar im Bildfragment auf? Weshalb wären von ihm nur die Arme zu sehen? In der von Bellori erwähnten Bemerkung Poussins über die Malerei wird diese Kunst als eine „finta apparenza“ beschrieben. Der Sinn mag im Deutschen mit „fingierter Erscheinung“ wiedergegeben werden. Diese „finta apparenza“ der Malerei entspringt nach Poussins Worten aus dem Disegno. Nehmen wir an, daß Poussin selbst sich in diesem Bildnis als Verkörperung des Disegno sehen wollte; denn schließlich hält er auffällig genug die Mappe mit den

72 CHANTELOU, *Journal du voyage en France du Cavalier Bernin*, ed. G. Charenso. Paris 1930, 221.

Zeichnungen vor die gerahmte leere, erste Leinwand. Zwar würde Poussin so nicht den Attributen des Disegno aus Ripas *Iconologia* folgen; aber kaum eine Allegorie des Disegno im 17. Jahrhundert folgte, wie wir sahen, diesem Handbuch. Außerdem stellt Ripa ja den Künstlern anheim, den Disegno als Jugendlichen oder als alten Mann zu malen. Niemand hätte Disegno laut Ripa je nackt gesehen. Er könne auch gemalt werden in besten Mannesjahren, als dem vollkommenen Alter. Disegnos Erfahrung solle nach Ripa ausgedrückt werden durch einen weiten tuchartigen Mantel, der uns bei Poussins Selbstbildnis ohnehin aufgefallen war⁷³.

Ripa tradiert die Vasarianische Definition, daß Disegno eine Erkenntnis der Maßverhältnisse aller sichtbaren Dinge ist. Unter diesem Aspekt würden sich auch die offensichtlich nach bestimmten Maßverhältnissen angeordneten Bilderrahmen hinter dem Künstlerporträt erklären lassen⁷⁴. Disegno-Poussin säße dann vor einer leeren, aber gerahmten Leinwand, weil die Maltätigkeit ja erst durch Entwürfe und die geistige Tätigkeit des Disegno vorbereitet werden muß. Die Vollkommenheit des Bildes erwächst dann aus der „amicizia“ zwischen Disegno und Pittura, die sich beide im gemalten Bild hinter der ersten leeren Leinwand umarmen. Pittura ist allein zu sehen; denn sie ist „finta apparenza“, d. h. fingierte Erscheinung, Bild im Bilde. Disegno hingegen sitzt uns, den Betrachtern, als die Wirklichkeit des Malers Poussin gegenüber. Nur die Abkürzung der Arme des Disegno weist darauf hin, daß die Malerei, wie es van Mander ausgedrückt hatte, von Disegno maßvoll umschlungen und in Fesseln der Proportionen gehalten wird.

Ein Brief des von Poussin bewunderten Malers Domenichino um 1623 polemisiert gegen Lomazzos Traktat, wo vom „disegno“ als der Materie und von Farbe als der Form der Malerei gesprochen wurde⁷⁵. Es sei gerade umgekehrt, eben disegno das allein formgebende Sein, meint Domenichino, insofern disegno „semplice Termine e misura della quantità“, d. h. einfach grenzgebender Umriß und Maß der Größe ist. Farbe ohne disegno sei keine Substanz. Poussins Begriff „termini“ stammt wohl aus

solcher Werkstatt Diskussion. Hingegen scheint sich Poussins Begriff einer „amicizia“ zwischen colori und ihren termini aus der älteren Farbtheorie herzuleiten, da Alberti von einer gewissen „amicizia“ verschiedener Farben geschrieben hatte, die durch ihre Kontraste und Varietä della Schönheit jeder einzelnen steigern könnten⁷⁶. Dem gleichen Vokubular huldigt Lomazzo noch 1584, wenn er von natürlichen „amicizie et inimicizie“ der Farben sowohl ihrer Materie wie auch ihrer Erscheinung nach spricht⁷⁷.

DAS AUGEN UND DIE SEHPYRAMIDE

In dem von Poussin illustrierten Traktat Leonardos, der in Paris 1651 erschien, wird die Malerei thesenhaft unterteilt in zwei Hauptteile⁷⁸. Der erste Teil bestehe in der Linie oder im Kontur, der die Gestalt der Körper und ihre Einzelheiten voneinander sondere; der zweite Teil bestehe in der Farbe, die von jenen Grenzlinien oder termini umfaßt würde.

In Kap. CCCXXXVII klärt Leonardo, daß die termini der zweiten Körper nicht so gesehen werden wie die der ersten. Deshalb dürfe der Maler nicht Dinge in den verschiedenen Bildtiefen zusammen umreißen; denn die Grenzlinie zwischen einem Ding und dem nächsten sei seiner Natur nach eine mathematische Linie, nicht aber seinem Sinneseindruck nach. Der grenzgebende Umriß einer Farbe sei stets der Anfang einer neuen Farbe⁷⁹.

Donald Posner machte kürzlich darauf aufmerksam, daß in einer gestochenen Illustration dieses Traktats eine Frauengestalt mit einem Augen-Diadem erscheint, ähnlich wie es die Pittura auf Poussins Selbstbildnis auszeichnet (Abb. 26)⁸⁰. Zwar stammt gerade diese Stichvorlage

76 Albertis Traktat über die Malerei wurde von Dufresne 1651 mit Leonardos Malerbuch zusammen herausgegeben; Alberti, *Della Pittura* 86. E truovasi certa amicizia de' colori, che l'uno giunto con l'altro li porge dignità e grazia.

77 Vgl. besonders Gavel, *Colour* 95–97.

78 Leonardo, *Traité* 12, Chap. XLVII. La peinture se divise en deux parties, dont la première est la figure; c'est à dire le simple trait ou contour qui distingue la figure des corps et de leurs parties. La seconde est la couleur qui est comprise entre les termes de ce contour. Der Bereich der Figur unterteilt sich weiterhin in Proportionalität der Teile untereinander und in Bewegung.

79 Leonardo, *Traité* 118, Chap. CCCXXXVIII. Dieses Kapitel scheint die Grundlage von Poussins Passus über die „termini del disegno e del colore“ zu sein, denn Poussins „ultimi“ und „primi termini“ werden nur verständlich, wenn man sie neben Leonardos Überlegungen stellt: Li termini delle cose seconde non saranno mai cogniti come i primi etc.

80 Posner 200–203.

73 Ripa Ed. 1645, 158.

74 An Versuchen, die Ordnung des Bildes nach ihren Zahlenverhältnissen zu erläutern, hat es deshalb nicht gefehlt. Vgl. M. Alpatoff, *Das Selbstbildnis Poussins im Louvre*, in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen* II, 1933, 113–130.

75 Bellori, *Vite* 371. Non so se sia il Lomazzo che scriva che il disegno è la materia ed il colore la forma della pittura; a me pare tutto il contrario, mentre il disegno dà l'essere, e non vi è niente che abbia forma fuori de' suoi termini precisi; né intendo del disegno in quanto è semplice termine e misura della quantità; ed infine il colore senza il disegno non ha sussistenza alcuna. Vgl. Poirier, *Disegno*, 144–147.

26. Kupferstich S. 127 aus *Traité de la Peinture de Leonard de Vinci* ed. Roland Fréart de Chambray, Paris 1651



nicht von Poussin selbst, sondern von dem Maler Charles Errard; und leider ist die allegorische Gestalt auch nicht eindeutig benennbar. Aber Posners Gründe, daß wir hier einer Allegorie der Prospettiva, Perspektive gegenüberstehen, sind nicht von der Hand zu weisen. Vor der Frauengestalt lehnt die Skizze eines Auges, von dem Sehstrahlen zu einem Gebälkprofil ausgehen.

Poussin selbst hatte 1665 die Malerei definiert als eine Nachahmung mit Linien und Farben auf einer gegebenen Oberfläche von allem, was man unter der Sonne sehen könnte⁸¹. So gehörte der Augensinn zu seiner Definition der Malerei.

Poussin fährt im gleichen Brief fort, daß ein jeder verstandesbegabte Mensch folgende Grundsätze der Malerei erlernen könnte. Es gäbe nichts Sichtbares ohne Licht, nichts sei sichtbar ohne durchsichtiges Medium, nichts ohne Begrenzung (terme). Bezeichnenderweise kommt Poussin auf das Prinzip des Disegno, eben die Begren-

zung (terme) eher zu sprechen als auf die Farbe (couleur), die natürlich auch zu allem Sichtbaren gehöre. Poussin schließt damit, daß nichts sichtbar sei ohne Distanz und nichts „sichtbar ohne Instrument“, womit das Auge als Sinnesorgan noch einmal ausdrücklich genannt wird.

Dies alles wären gängige Lehrsätze der traditionellen wissenschaftlichen Optik, zu der ja auch die Perspektive rechnete. Bellori weiß, daß Poussin mathematische und optische Traktate zeitlebens zu Rate zog⁸². Pater Matteo Zaccolinis und Witelos optische Schriften haben ihn interessiert. E. Cropper konnte jetzt nachweisen, daß Poussin in seinen eigenen Entwürfen sogar Zeichnungen von Schattenprojektionen aus Zaccolinis Traktaten wieder verwendete⁸³.

Die obige Definition der Malerei stützt sich auf die Bedingungen des Gesichtssinnes, wie sie ähnlich der arabischen Optiker Alhazen oder Witelo, ein polnischer Theoretiker der Optik im Mittelalter, niedergeschrieben hatten⁸⁴. Auch stand nach dem Tode Poussins in einem Brief von seinem Schwager Jean Dughet an Chantelou, daß er, Dughet, sich erinnerte, in seiner Jugend Teile der

81 Vgl. Correspondance 461–463 Kommentar und Text in: N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*. Textes réunis et présentés par A. Blunt, Paris o.I. (1964) 162–165. Poussin schreibt diesen Brief zum Ende seines Lebens (1.3.1665) an den Herrn von Chambray, den Bruder Chantelous, um der Systematik der Malerei in Junius' *De Pictura Veterum* seine eigene Meinung entgegenzusetzen: Il ne se donne point de visible sans Lumière. Il ne se donne point de visible sans moyen transparent. Il ne se donne point de visible sans Terme, Il ne se donne point de visible sans Couleur, Il ne se donne point de visible sans Distance, Il ne se donne point de visible sans Instrument. Instrument des Sehens ist der Augensinn.

82 Bellori, *Vite* 427 ... ma applicossi alla geometria ed alla prospettiva ovvero ottica, così nella posizione e diminuzione de gli oggetti come nelle ragioni de' lumi e dell'ombra; al quale studio gli furono scorta gli scritti del P.F. Matteo Zoccolini teatino, che fu maestro del Domenichino ...; vgl. Kauffmann, *Poussin-Studien*, 16.

83 E. Cropper, *Poussin and Leonardo* 573–576.

84 Poussin, *Lettres* ed. Blunt, 164.

perspektivischen Traktate von Pater Zaccolini und perspektivische Schriften des Witelo für Poussin um 1640 abgeschrieben zu haben⁸⁵.

Daß Poussin selbst über den Augensinn nachgedacht hat, geht aus seinem frühen, vielzitierten Brief um 1641/1642 an den Herrn von Noyers, den Surintendant des Bâtiments in Paris hervor⁸⁶. Der Brief ist nur in Auszügen durch Félibien erhalten⁸⁷. Darin beklagte sich Poussin über seine Verleumder, die seine Maßnahmen zur Änderung des Deckenschemas von Le Mercier in der Grande Galerie des Louvre kritisierten. Er hätte das Vorhandene ändern müssen, weil die Größe der Vouten-Bildfelder so unproportional zu der Augendistanz der Betrachter gestanden hätte, daß kein Bildfeld in einem „coup d'œil“ zu sehen gewesen wäre. Er rechtfertigt sein Vorgehen mit einer grundsätzlichen Erörterung über das Sehen.

„Il faut sçavoir, ... qu'il y a deux manières de voir les objets, l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose veüe. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière les moyens de bien connoistre ce mesme objet: Ainsi on peut dire que le simple *aspect* est une opération naturelle et que ce que je nomme le *Prospect* est une office de raison qui dépend de trois choses, sçavoir de l'œil, du rayon visuel, et de la distance de l'œil à l'objet: et c'est de cette connoissance dont il seroit a souhaiter que ceux qui se meslent de donner leur jugement fussent bien instruits⁸⁸“.

Poussin unterscheidet also in diesem Brief zwei Arten des Sehens. Entweder man sehe die Dinge einfach, oder man betrachte sie mit Aufmerksamkeit. Einfaches Sehen bedeute, auf natürliche Weise im Auge Form und Ähnlichkeit mit der gesehenen Sache aufzunehmen. Ein Ding betrachtend zu sehen, hieße mehr als die simple Aufnahme der Form durch das Auge. Man suche unter Anwendung von besonderen Mitteln eben dieses Objekt gut zu erkennen. Das eine sei ein natürlicher Vorgang, den Poussin einfaches Ansehen (*aspect*), das andere aber ein Geschäft der Vernunft, das Poussin Durchsehung (*Pro-*

spect) nennt. Dieser letztere Begriff „*Prospect*“ erfordere dreierlei; nämlich die Kenntnis des Auges, des Sehstrahls und der Distanz des Auges vom Objekt.

C. Goldstein entdeckte unlängst Poussins Quelle in Daniel Barbaros Traktat „*La Pratica della Perspettiva*“, der 1569 in Venedig gedruckt worden war⁸⁹. Dort findet sich im 2. Kapitel des I. Teils ein grundsätzlicher Abschnitt über das Auge. Hieraus übersetzte Poussin seinen Passus fast wörtlich: „L'occhio è quello, a cui si riferisce la generale denominatione della Perspettiva: Imperoche da Greci è detta Optica, da Latini, Prospetto: et per questo nome non intendeno uno semplice vedere, ma uno avvertito, et considerato vedere. Percioche il semplice vedere non è altro, che naturalmente ricevere nella virtu del vedere la forma, et la simiglianza della cosa veduta. Ma lo avvertito et considerato vedere, oltre il semplice, et naturale ricevimento della forma, ha la consideratione, et la investigatione del modo del vedere, et però il semplice aspetto è operatione di natura, et il Prospetto è officio di ragione“⁹⁰

Es versteht sich von selbst, daß D. Barbaro im nächsten Kapitel die Art und Weise des menschlichen Sehens beschreibt, da das menschliche Auge nur auf geradlinig verlaufenden Strahlen jeden Punkt einer gegebenen Oberfläche erreichen könne. Dabei sei es gleichgültig, ob der Lichtstrahl vom Objekt zum Auge ausgesendet oder vom Auge ausgehend empfangen werde. Das Auge werde deshalb von den Perspektivikern Zentrum, Zeichen und Punkt genannt. Es sei der Anfang, das Prinzip und das Fundament aller Erfahrung von der Perspektive, deshalb weil in ihm der Mittelpunkt und die Spitze jener Pyramide bestünde, die man mit dem Auge aus den Sehstrahlen beim Sehvorgang herstellt⁹¹.

Aus der gleichen Quelle Barbaro hat Poussin auch seinen abschließenden Satz geschöpft, der zusammenfaßt, was zum „*Prospect*“ erforderlich sei – nämlich die Kenntnis des Auges, des Sehstrahls und der Distanz des Auges vom Objekt. Auf S.3 seines Traktates bestimmte schon 1569 Barbaro die Aufgabe des Perspektivikers als ein Zeichnen auf planen Oberflächen oder Tafeln von allen Formen oder sichtbaren Figuren, so daß sie in der Art erscheinen, wie es ihre Lage, ihr Ort und ihr Abstand (vom Auge) erfordere. Deshalb hat die Perspektive das Auge, das sieht, zu prüfen; die Art und Weise, wie man sieht; das Objekt, das man sieht; die Distanz, von der aus

85 Poussin, *Correspondance*, 484.

86 Poussin, *Correspondance* 139–147; im Folgenden stütze ich mich wesentlich auf den Kommentar von Goldstein, *Poussin's Letter*, 233–237; vgl. auch A. Blunt, *Poussin Studies VI: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre*, in: *Burl-Mag* XCIII, 1951, 375.

87 A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, Paris 1685, 277.

88 Text nach Poussin, *Correspondence*, 143.

89 Goldstein, *Poussin's Letter*, 234 Anm. 8; der Nachweis der Stelle gelang zuerst B. A. R. Carter.

90 Barbaro, 6.

91 Barbaro, *Cap. I, III, 6–7*.

man sieht; die Fläche, auf der der Perspektiviker seine Dinge zu zeichnen hat, die man sehen soll.⁹²

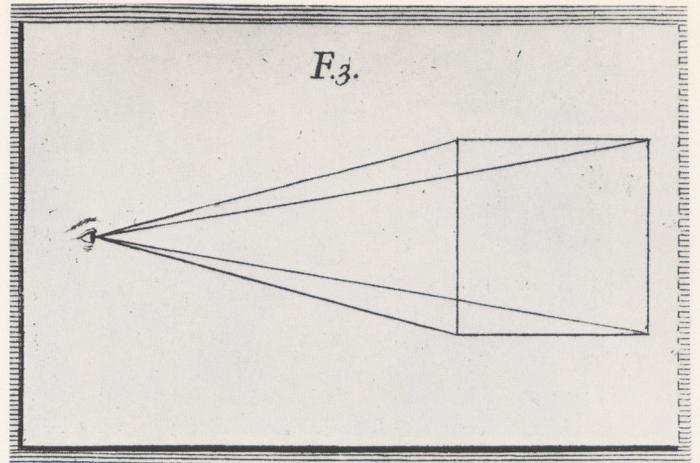
„Il che così essendo non ha dubbio, che noi non habiamo a considerare l'occhio, che vede: il modo, col quale si vede: la cosa, che si vede: la distanza, della qual si vede: et il piano, sopra 'lquale il Perspettivo ha da disegnare le cose che si hanno a vedere.“⁹³

So fällt für Barbaro die griechische Wissenschaft vom Auge, die Optik, zusammen mit der „Scenografia“ der Römer. Beides deckte sich mit seiner eigenen Lehre der Perspettiva.

Da nun Poussin in zwei Briefen zu verschiedenen Lebenszeiten übereinstimmend darauf beharrt, daß jeder Maler sein Sehorgan, nämlich das Auge, in seinen Funktionen als Grundlage seiner Arbeit genau kennen müsse, begreift er die Anwendung der Perspektive nicht als handwerklichen Kunstgriff sondern als Tätigkeit der Vernunft, die über den Augensinn reflektiert.

Seitdem die Generation der Brunelleschi und Alberti, das zentralperspektivische Sehen und seine Umsetzung in Linearperspektive zur Grundlage der Malerei erhoben hatten, wäre Poussins Gedankengang auch für einen Maler des 17. Jahrhunderts nicht ungewöhnlich. Hatte doch einst Alberti die Malerei definiert als den Durchschnitt durch die Sehpyramide in einem bestimmten Abstand von ihrer Spitze, dargestellt unter einem bestimmten Lichteinfall mit Linien und Farben auf einer gegebenen Oberfläche⁹⁴. Eben diese Sehpyramide Albertis wurde durch eine schematische Zeichnung in seinem Traktat *De pictura* abgebildet, der zusammen mit Leonardos Schriften vom Herrn von Chambray, dem Bruder Chantelous 1651 wieder herausgegeben worden war (Abb.27)⁹⁵. Da Poussin ja selbst zu den Illustrationen des Leonardo-Traktates die Vorzeichnungen geliefert hatte, wird er auch mit der Schrift Albertis vertraut gewesen sein. Auf der Spitze der Albertischen Sehpyramide zeigt sich ein Auge.

Das allegorische Auge auf dem Diadem der gemalten *Pictura* von Poussin bezog Posner auf Allegorien der *Optica-Prospettiva*⁹⁶. Er hat sicher Recht. Die oben er-



27. Sehpyramide als Illustration zu Albertis Malereitragat ed. Dufresne, Bologna 1786 (1651¹)

wähnte weibliche Demonstrationsfigur in Leonardos Traktat, die ein ganz ähnliches Diadem mit einem Auge trägt wie die *Pittura* auf Poussins Selbstbildnis, erläutert nämlich an sich selbst und an den Falten ihres Gewandes das „perspektivische“ Phänomen, daß für unsere Augen Faltenwülste um gerundete Körperformen halbmondförmig gebogen erscheinen. Es ist also eine Demonstrationsfigur der Perspektive. Das unterstreicht die Skizze zu ihren Füßen worauf ein Bündel Sehstrahlen von einem schematischen Auge ausgeht und die vorkragenden Teile eines Gebäckprofils pyramidenförmig abtastet. Leonardo hatte den Begriff der Luftperspektive geprägt und das Phänomen vielfältig in seinem Traktat untersucht.

Es sieht so aus, als ob Poussin all diese verschiedenen Traditionsketten des Begriffs der Perspektive mit seiner Wissenschaft vom Sehen (*Prospect*) schlechthin gleichgesetzt hätte.

Deshalb scheint es kein Zufall, wenn eine Allegorie der *Optica* von Peter Paul Rubens schon die Attribute vorweist, die später Poussins *Pictura* auszeichnen. Rubens hatte nämlich das Titelblatt für den optischen Traktat des Jesuitenpaters François Anguilon „*Opticorum libri sex*“ entworfen, der bei Plantin in Antwerpen 1613 verlegt worden war (Abb.28)⁹⁷. Darauf erscheint die Allegorie

92 Barbaro, Cap. I. I, S. 3. Però io dico, che il Perspettivo non ha altra intentione, che disegnare ne i piani a tavole sottoposte tutte le forme, ovvero figure visibili, et farle parere in quel modo, che il giacimento, il sito, et la distanza loro richiede.

93 Barbaro, 6.

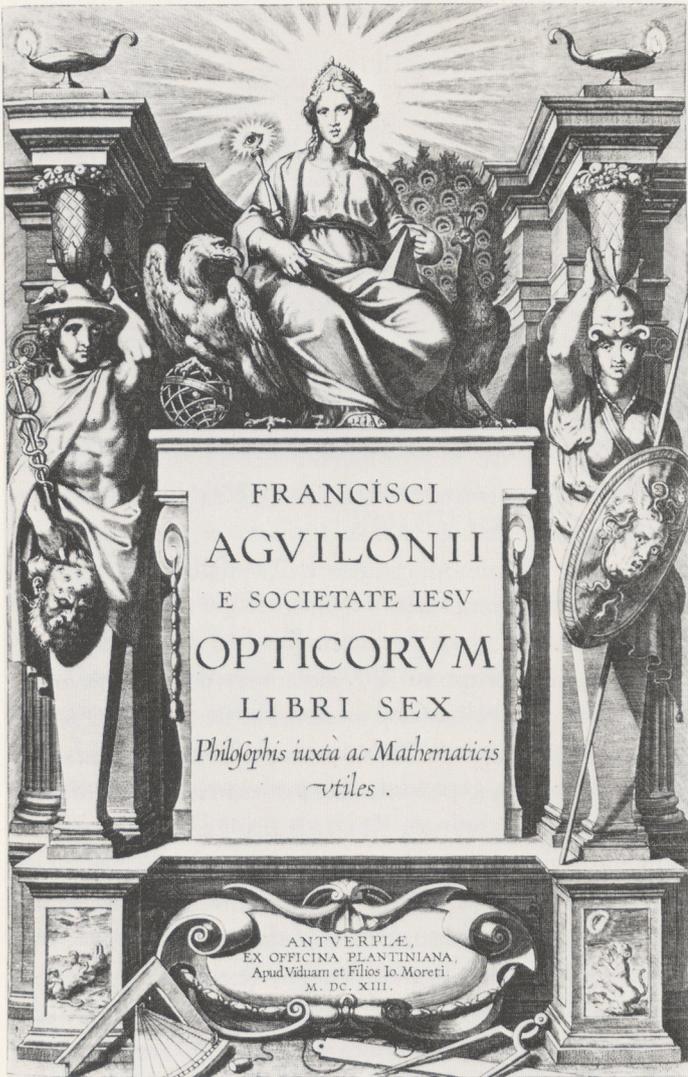
94 Alberti, *Della Pittura*, Lib. I, 12, S. 28. Sarà adunque pittura non altro che interseguazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori artificiose representata.

95 Alberti ed. Dufresne, S. 184, Taf. I, Fig. 3.

96 Posner, 202; in Leonardos Traktat ist die Illustration zu Cap. CCCLXII mit dem Titel „Delle Pieghe de' panni in scorcio“.

Posner glaubt, daß die Frauengestalt mit dem Auge im Diadem bereits Poussins *Pictura*-Allegorie im Selbstbildnis variere.

97 Zu Rubens' Buchillustration der *Optica* vgl. besonders W. JAEGER, *Die Illustrationen von Peter Paul Rubens zum Lehrbuch der Optik des Franciscus Anguilonius*, Heidelberg 1976, 15–17; siehe auch: *Rubens and the Book*, Title Pages by Peter Paul Rubens, prepared by Students in the Williams College Graduate Program in the History of Art ed. and introduced by Julius S. Held, An Exhibition at Chapin Library Stetson Hall, May 2–31, 1977, Williamstown, Mass. (1977) Kat. No. 2, 51–53, Abb. 243, 244 (Vorzeichnung zum Stich im Brit. Mus.); zusammenfassend wird die Ikonographie des Stiches erläutert



28. P. P. Rubens, Titelblatt zu François Anguilon „*Opticorum libri sex*“, Antwerpen 1613

einer Optica in Gestalt einer Juno zwischen den Hermen von Merkur und Minerva als den Eingangspfeilern einer Akademie. Optica trägt als leuchtende Juno Lucina ein königliches Diadem, in dessen Mitte ein kleiner Diamant als Sehpypamide aufblitzt. Sie trägt ein Szepter, auf dessen Spitze ein Auge leuchtet. Zu ihren Füßen steht ein Pfau, der ihr zugeordnete Vogel, dessen Gefieder sie einst mit den hundert Augen des Argus geschmückt hatte. Mit der Spitze des Zeigefingers ihrer linken Hand berührt sie schließlich die Spitze einer kleinen Pyramide, die gemäß Vorwort des Traktats eindeutig als Sehpypamide bezeichnet werden kann. So dienen die vielfältigen Augen auf den Schweiffedern des Pfaus zur Folie des Augenpunktes der Sehpypamide; und aus lebendigem Auge fixiert uns die Göttin selbst.

von J. R. JUDSON u. C. VAN DE VELDE, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XXI, 1. Book Illustrations and Title-Pages, Brüssel 1978, 101–104.

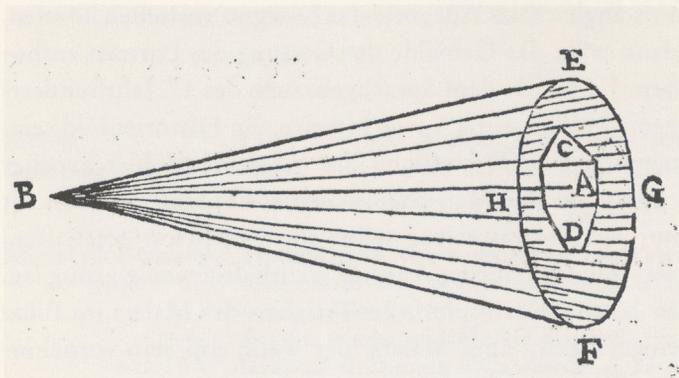
Daß auch Poussins Auge in seinem Selbstbildnis besondere Aussagekraft besitzt, bemerkt jeder, der sich von diesen Augen gefangen fühlt.

Der Künstler hat absichtlich seine beiden Augen auf die Höhe des schmalen Himmelsstreifens gesetzt, der von dem halbverdeckten zweiten Bilde hinter ihm noch zu sehen ist. Da Poussins eigene Augen, wie uns Bellori versichert, etwas von Himmelsfarbe (cilestrino) an sich hatten, wird das Blau des Himmels im Bilde auch auf die Augen des Malers anspielen^{97a}. Schließlich sind ja hier auch seine eigenen Augen mit dem allegorischen Auge auf dem Diadem der Pittura durch die gleiche Bildebene eines gemalten Himmels verspannt. Wahrscheinlich aber entschlüsseln uns die Attribute von Rubens' Optica, die Diamantpyramide an ihrer Stirn ebenso wie die Sehpypamide in ihrer Hand auch den soviel debattierten Diamantring am kleinen Finger von Poussins Selbstbildnis.

Warum denn wendet uns Poussin die Spitze seines durchsichtigen pyramidalen Diamanten so auffällig frontal entgegen? Wie die goldenen Rahmen der Leinwände hinter dem Künstler ist auch der Diamant mit einer goldenen, rechteckigen Profilleiste gefaßt. Die Basis der Pyramide ist somit gerahmt wie ein gerahmtes Leinwandbild, das ja auch nichts anderes darstellt als den vertikalen Schnitt durch die Sehpypamide. Die Distanz des Auges von der Bildoberfläche wird bildhaft bezeichnet durch die aufblitzende Spitze des Diamanten über der Basis seiner Pyramide. Und die äußeren Sehstrahlen werden dargestellt von den Kanten dieses leuchtendsten aller Steine, dessen emblematisches Verhältnis zum Licht hier nicht weiter verfolgt werden soll⁹⁸. Daß sein Auge mit dem goldgefaßten Diamant im Wechselspiel steht, verdeutlicht Poussin auch durch die goldene Rahmenecke rechts von seinem Augenpaar. Der blaue Himmelsstreifen im Rahmen zieht sich beidseitig hinter seinen Augen entlang. Würde man aber die rechte Rahmenecke zu einem vollständigen, goldenen Quadrat um ein kleines Himmelsquadrat ergänzen, hätte man die gleiche vergrößerte Form wie darunter der quadratisch gefaßte Diamant an Poussins Finger. Die Diagonale der in dieser Ecke aufeinanderstoßenden Rahmenprofile ließe sich dann als orthogonale Aufsicht auf den Diamant mit vergrößertem Profil in seiner goldenen Fassung verstehen. Der durchsichtige Diamantstein löst sich dabei mit seinem pyramidalen

97a Bellori, Vite 455; Fu egli di statura grande, proporzionato in tutte le parti del corpo, con raro temperamento; era il suo colore alquanto olivastro e negrierano i capelli, in gran parte canuti per l'età. Gli occhi avevano alquanto del cilestre.

98 Wesentliches hat bereits Kauffmann, Poussin-Studien 88–91 ausgesprochen.



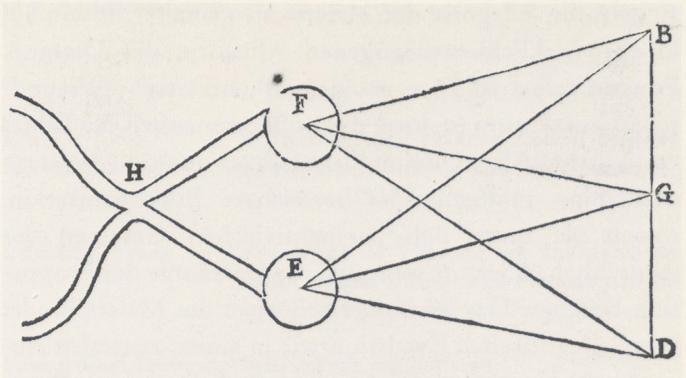
29. Sehpyramide in Kegelform, Holzschnitt aus *Le due regole della prospettiva pratica* di Giacomo Barozzi da Vignola (1583), S. 13

Querschnitt optisch auf im Blau des Himmels. Das luftige Himmelsblau in diesem Rahmen wäre jedoch das unendliche Raumfeld aller Sehpyramiden, die des Malers Augen in Ausübung ihrer Sinnestätigkeit bilden könnten.

Für die Erfahrung, daß jedes Auge eines Augenpaares aber unabhängig vom anderen eine Sehpyramide formen kann, hielten die Theoretiker des Sehens schon seit geraumer Zeit eine Erklärung bereit. Nicht die Sinnestätigkeit der zwei Augen sei das Entscheidende, so argumentierte bereits Vignola in seinen „*Due regole della Prospettiva pratica* (posthum 1583 erschienen)“, sondern die Zusammenführung ihrer gedoppelten Sinneseindrücke in dem einen Sensus communis⁹⁹. Anatomisch wäre nämlich am menschlichen Kopf deutlich, daß sich die Augen-Nerven im *Senso commune* trafen. Beide Augen bildeten demnach unabhängige Sehpyramiden, die sich aber über ihrer gemeinsamen Basis, d.h. in der Flächenausdehnung des gesehenen Objekts, wieder zu einer gemeinsamen Spitze einer Pyramide zusammenschlossen. In Vignolas Traktat ist diese Annahme durch eine schematische Zeichnung erläutert, worin sich die äußeren Sehstrahlen jedes Auges mit einem bestimmten Winkel auf ein Objekt richten (Abb.29). In den kreisförmig angegebenen Augen aber steht jeweils die Spitze der beiden Sehpyramiden. Erst durch die dreiecksförmig zusammenlaufenden Nervenstränge vereinigt sich das Sehbild hinter den Augen im Sensus communis. Das von den Sehstrahlen so umfaßte Bild eines fixierten Objekts bildete in einer früheren Behauptung Vignolas stereometrisch die Form eines Kegels. Darin folgt Vignola der Tradition der Euklidischen und antiken Optik¹⁰⁰. Die Spitze dieses Kegels läge im Zen-

99 GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica con i comentarii del R.P.M. Egnatio Danti*, Rom 1583, 53–54.

100 Vignola, *Le due regole a. a. O.*, 8 und 13. La figura compresa da' raggi visuali, che dalla cosa veduta vanno all'occhio, è un Cono,



30. Pyramidale Sehstrahlen der zwei Augen des Menschen, Holzschnitt aus *Le due regole* von Vignola (1583), S. 54

trum des Glaskörpers (humor Cristallino) des Auges, die Basis des Kegels aber auf allen äußeren sichtbaren Punkten des gesehenen Objekts (Abb.30). Zwei kreisförmig begrenzte Gesichtsfelder vereinigten sich also durch die Tätigkeit des Sensus communis zu einem innerlich gesehenen Bild.

Poussin spielte, wie wir glauben, mit seinem quadratisch gefaßten Diamant auf die Sehpyramide des Malers und die perspektivische Umsetzung seiner Sinneseindrücke in die gemalte Ordnung an, die der Bildrahmen begrenzt. Dann aber müßten die beiden Goldreifen, die den gerahmten Diamant wie die Abbeviatur eines Bildes planimetrisch uns entgegenwenden, sinnbildlich den beiden Augen entsprechen, die Poussin auf uns richtet; denn die Augen erfassen die Welt der Natur in den Grenzen zweier Gesichtskreise. Im Sensus Communis vereinigen sich die beiden kegelförmigen Sehpyramiden und ihre durch kreisförmige Horizonte begrenzten Sehbilder zu nur einem Bild. Deshalb liegen die zwei Goldreifen unter der quadratischen Sehpyramide des Diamanten so aneinander, daß sie nur einen Kreis zu bilden scheinen.

Fassen wir zusammen: Poussins Selbstbildnis im Louvre verarbeitet eine Vielfalt von Traditionen. Es ist zunächst ein Porträtauftrag vom Herrn von Chantelou. Daß Poussin sich persönlich der Aufgabe unterzieht, ist ein Freundschaftsbeweis für Chantelou und deshalb der Amicitia gewidmet. Es steht in der Tradition der Selbstbildnisse, auf deren große Vorläufer Poussin sich besinnt. Deshalb alludiert die Tracht seines Selbstbildnisses auf ein Stichporträt Raffaels. Zugleich klingt die Überlieferung der Werkstattbilder an, obgleich alle handwerklichen Anspielungen getilgt wurden. Nur die Tätigkeit der Ratio (Raison) beim Malen sollte ausgesprochen werden. Und

la cui punta è nel centro dell'humor Cristallino, et la basa è nell'estremità della cosa veduta.

so geht die Allegorie der Malerei als gemalter Schein auf in der wirklichkeitsbezogenen Allegorie des Disegno. Poussin selbst ist Disegno, dessen „amicitia“ – Freundschaft zur Pittura (colore) die Vollkommenheit des Bildes ermöglicht. Als „Disegno“ umfaßt er auch die verstandesmäßige, mathematisch beweisbare Bildorganisation, soweit sie unter den perspektivischen Gesetzen des menschlichen Sehens steht und die Harmonie der Proportion bezeugt. Das lebendige Sehorgan des Malers bindet jeden allegorischen Zweitsinn wie in einem zentralen Augenpunkt zusammen. Würde man das Selbstbildnis Pous-

sins zugleich als Allegorie des Disegno verstehen können, dann wäre das Gemälde der Gattung des Porträts entzogen. Es würde dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts gemäß eine „storia“, eine histoire, ein Historienbild sein, nämlich eine Darstellung des handelnden, hier genauer eines malenden Menschen. Poussin, der Maler, hätte nicht nur ein Porträt seiner selbst für Chantelou geschaffen, was ihm laut eigener Aussage wahrhaftig wenig genug lag. Er hätte die schöpferische Tätigkeit des Malers im Bilde eingefangen; eines Malers, der weiß, daß sein vornehmstes Werkzeug das Auge ist.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- Alberti, Della pittura LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, in: *Opere Volgari* Vol. III a cura di Cecil Grayson, Bari 1973.
- Alberti ed. Dufresne *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore scritta da RAFFAELLE DU FRESNE, si sono aggiunti i tre libri della Pittura, ed il Trattato della Statua di Leon Battista Alberti*, Bologna 1786² (1651¹).
- Badt, Poussin K. BADT, *Die Kunst des Nicolas Poussin*, Text u. Tafelbd. Köln 1969.
- Barbaro D. BARBARO, *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro detto Patriarca d'Aquileia*, Venetia, Camillo 1569.
- Bellori, Vite GIOVANNI PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), a cura di E. Borea, G. Previtali, Turin 1976.
- Blunt, Poussin A. BLUNT, *Nicolas Poussin*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1958, New York (1967).
- Blunt, Crit. Cat. A. BLUNT, *The Paintings of Nicolas Poussin*. A Critical Catalogue by A. Blunt, London, Phaidon 1966.
- Correspondance CH. JOUANNY, *Correspondance de Nicolas Poussin*, Paris 1911.
- Cropper Testa's Notes E. CROPPER, Bound Theory and Blind Practice: Pietro Testa's Notes on Painting, in: *JWCI* 34, 1971, 262–296.
- Cropper, Poussin and Leonardo E. CROPPER, Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS, in: *ArtBull.* LXII, 1980, 570–584.
- Gavel, Colour J. GAVEL, *Colour, A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm 1979.
- Goldstein, Poussin's Letter C. GOLDSTEIN, The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers, in: *BurlMag* CVIII, 1966, 133–137.
- Herrmann-Fiore, Fresken Zuccaris K. HERRMANN-FIORE, Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus, in: *RömJbKg* 18, 1979, 37–112.
- Kauffmann, Poussin-Studien G. KAUFFMANN, *Poussin-Studien*, Berlin 1960.
- Kemp, Disegno W. KEMP, Disegno – Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: *Marburger Jb. f. Kunstwiss.* 19, 1974, 219–240.
- Körte, Palazzo Zuccari W. KÖRTE, *Der Palazzo Zuccari in Rom, Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935.
- Leonardo, Traité *Traité de la Peinture de LEONARD DE VINCI traduit d'Italien en Français par Roland Fréart de Chambray*, Paris 1651.
- Leonardo ed. Dufresne siehe Alberti ed. Dufresne.
- van Mander 1604 KAREL VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilder-const.* Ed. H. Miedema Utrecht 1973, 2 Teile (Text u. Kommentar).
- Panofsky, Idea E. PANOFSKY, *Idea*. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, 1. Aufl. Hamburg 1924. Hier zitiert nach 2. Ausgabe Berlin 1960.
- Poirier, Disegno M.G. POIRIER, *Studies in the Concepts of Disegno, Invenzione and Colore in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory*, New York University PhD 1976.
- Posner D. POSNER, The Picture of Painting in Poussin's Self-Portrait, in: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, ed. by D. Fraser, H. Hibbard, M. J. Lewine, London 1967, Bd. II, 200–203.
- Ripa ed. 1645 CESARE RIPA, *Iconologia*, Venedig 1645 (1. Ausg. 1593; 1. illustrierte Ausgabe 1603).
- Vasari Barocchi GIORGIO VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568 a cura di R. Bettarini e P. Barocchi*, Florenz 1966 ff.
- Winner, Quellen M. WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Diss. Köln 1957.
- Winner, Gemalte Kunsttheorie M. WINNER, Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets Allégorie réelle und der Tradition, in: *JbBerlMus* IV, 1962, 151–185.
- Winner, Poussins Selbstbildnis M. WINNER, Poussins Selbstbildnis im Louvre, Versuch einer Deutung seiner Allegorien. In: *Kunstgeschichtlich. Gesellschaft zu Berlin*, NF. 22, 1973/74, 4–6.
- Zuccaro-Heikamp *Scritti d'arte di Federico Zuccari a cura di D. Heikamp*, Florenz 1961.